COMPARNI. LA MUSICA TRADIZIONALE IN UN PAESE CALABRESE FRA SCRITTURA E ORALITÀ *

di
GOFFREDO PLASTINO

1. Il 14 dicembre 1907 il giovane sacerdote Lorenzo Galasso, a bordo di una carrozza e in compagnia dei suoi genitori, lascia Nicotera per andare a Comparni, un villaggio a pochi chilometri di distanza, nel quale deve esercitare la sua nuova funzione di parroco [1].

È il suo primo viaggio. Lorenzo Galasso vive il distacco da Nicotera come un percorso verso l'ignoto. Il breve tragitto gli appare pericoloso, denso di incognite, lunghissimo.

> «Fatte quattr'ore di viaggio, si giunse a Paravati.
> — Qui si ferma! — esclamò il cocchiere.
> — Oh! Finalmente ci siamo — sospirai io aprendo lo sportello della carrozza per uscire. Ma che *ci siamo* d'Egitto! Ci saremo chissà quando? Quel *qui si ferma* l'aveva detto per lui e per la sua carrozza e non per noi, poiché la strada disastrosa non gli permetteva di arrischiare più in là i cavalli e la carrozza.
> [...]
> Lasciata la carrozza, abbiamo fatto la prima stazione in casa del mio antecessore, un povero vecchietto, che giaceva a letto infermo.
> Dopo i rituali atti di riconoscenza, ci congedammo e il fratello di lui si offrì gentilmente a farci da guida e compagno nella *selva selvaggia*.
> — Dista ancora molto da qui Compar...ni? — gli chiesi ansioso.
> — No, a pochi passi ci saremo.
> [...]
> C'incamminammo. Pioviccicava, il cielo era coperto di nuvole. La strada, se pur tal nome le conveniva, mi fece subito mangiar la foglia e fui assalito da un non so che di sconforto [...]. [...]

---

* In questo saggio riprendo alcune considerazioni sul tarantismo in Calabria presentate al convegno di studi «Fonti scritte e orali della musica del Mezzogiorno» (Potenza, 19 - 21 settembre 1991): ringrazio Francesco Giannattasio per avermi consentito di proporle in questa sede. Ringrazio inoltre Michele Aiello per le informazioni su Lorenzo Galasso e Amedeo Vella.

[1] Comparni è una frazione di Mileto (ai margini dell'area del Poro), da cui dista poco più di quattro chilometri. Tra Nicotera e Comparni la distanza è di 10,5 chilometri (vedi cartina).

Barcolla di qua, scivola di là, trabalzando e facendo gli equilibristi arrivammo ad un punto dove non si poteva andare avanti — qui ti voglio, *ciucciu* mio! — Era un lago melmoso e pieno di pericoli. Bisognò fare su due piedi un progettino da ingegneri e lo fece subito la nostra guida, già esperta del luogo.

C'introdusse in un terreno molle dall'acqua e lavorato di fresco, dove i piedi nonché le gambe affondavano come le mani dei panettieri nella pasta umida, e a stento riuscivamo a strapparli. In breve le scarpe e i calzoni pigliarono tanta di quella roba a buon mercato, che in verità non avrei saputo distinguere se le mie fossero gambe oppure un modello di gigante abbozzate con creta. [...]

Si andò avanti come Dio volle, quand'ecco la guida c'intima di abbandonare la *strada rotabile* per pigliar la discesa. Peggio di peggio! Ci voleva proprio la slitta, per raggiungere la valle, dalla quale a quell'irrangiungibile *Compare* c'era da far la via del Calvario. Bisognò arrampicarsi e consumar quattro passi per guadagnarne uno.

Sali, sali, sali, finalmente trafelati di sudore, carichi di fango, cogli abiti divenuti a foggia degli arlecchini, siamo giunti sani e salvi ma col respiro ai denti e assai malconci all'Illustre Compar...ni!» [2].

[2] LORENZO GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia. Studi Pratico - Sociologici sul Proletariato Calabrese*, Polistena, Stab. Tip. Cristoforo Colombo, 1915, pp. 170-172.

2. A ventitré anni (è nato a Nicotera il 24 marzo 1884) Lorenzo Galasso scopre un mondo nuovo. La prima esperienza fuori di casa è uno *choc*: lo mette a contatto con la cultura tradizionale contadina e pastorale che, conosciuta negli anni di formazione, è rimasta fuori dai suoi interessi. Le difficoltà del viaggio in carrozza e a piedi sono amplificate nel ricordo e dalla scrittura, diventando prove angosciose da superare. Galasso non riesce neppure a ricordare il nome del paese da raggiungere: lo ritrova nella memoria grazie all'associazione con il termine affine *compare* [3]. La sua sensazione è quella di un percorso verso un altrove ostile, che deve essere attraversato con attenzione e decifrato con cautela.

La permanenza a Comparni segna la vita del sacerdote. Educato in seminario, abituato a considerare negativamente i paesi di campagna (che ritiene selvaggi e senza comodità), Galasso esercita la sua funzione in un luogo che incarna tutti i suoi stereotipi negativi. Dopo otto anni, durante i quali dall'iniziale disperazione passa lentamente a un'osservazione partecipe, Lorenzo Galasso pubblica *Arabi e beduini d'Italia. Studi Pratico - Sociologici sul Proletariato Calabrese* (1915), un libro nel quale ripercorre, con una narrazione a volte diaristica, la sua vita nella località [4]. Lo scopo è soprattutto quello di segnalare all'opinione pubblica le condizioni di estremo sottosviluppo materiale e "culturale" nelle quali si trovano gli abitanti di Comparni. Il titolo è volutamente forte, nel senso di una connotazione estrema e "primitiva" degli abitanti di Comparni (assunti a simbolo dei calabresi), il cui degrado li rende simili alle popolazioni dell'Africa settentrionale, considerate in uno stato di particolare arretratezza [5]. Riappare, forse inconsapevolmente, il tema della Calabria «India di qua», così definita, per gli stessi motivi sottolineati da Galasso, nelle relazioni dei Gesuiti del Seicento [6].

Nel libro l'autobiografia e la denuncia sono le premesse per una serie di indicazioni di riscatto e, in un certo senso, di rilancio di un'immagine positiva della Calabria. Il testo offre molte sollecitazioni per la comprensione della realtà calabrese dei primi anni del '900, fornisce differenti piani di lettura e indica le possibili strategie per un mutamento in senso positivo delle condizioni della regione. Galasso opera una precisa scelta di campo, certo orientata dalla concezione cristiana della comunione con gli umili, ma non reticente o moderata. La descrizione del "proletariato" calabrese è condotta con lucidità e con una terminologia non usuale per un prete calabrese dell'inizio del secolo. Nella prima parte Galasso [7] prende in considerazione i problemi dei paesi interni, le

[3] Galasso risale involontariamente all'origine del toponimo, che deriva da «*oi Kompárones*, appartenenti a una famiglia di compari»: EMILIO BARILLARO, *Calabria. Guida artistica e archeologica (dizionario corografico)*, Cosenza, Pellegrini, 1972, p. 33.

[4] L'edizione critica è in corso di stampa per le edizioni Monteleone di Vibo Valentia.

[5] Attraverso il titolo del libro e le frequenti definizioni dei calabresi come «arabi e beduini» Galasso critica anche la politica coloniale italiana del perioco giolittiano, sfociata nel 1912 nella conquista della Libia.

[6] Cfr. ERNESTO DE MARTINO, *La terra del rimorso. Contributo ad una storia religiosa del Sud*, Milano, Saggiatore, 1976, p. 23 (edizione originale 1961).

[7] Vedi GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 25-164.

tecniche di coltivazione, le vie di comunicazione, la retribuzione del lavoro, l'emigrazione, la giustizia e la distribuzione ineguale delle risorse economiche. L'analisi è condotta anche usufruendo di dati statistici e tenendo conto dei risultati di analoghe indagini. Galasso rifiuta esplicitamente l'impostazione lombrosiana e della scuola positivista[8], individuando nel sottosviluppo economico e materiale l'origine dei problemi della Calabria.

> «Il proletariato delle altre regioni non è più schiavo di nessuno, è pienamente evoluto ed esige già quel rispetto e quel riguardo, che forse venne meno a qualche ozioso Marchese. Non saluta, se non è salutato o almeno corrisposto a dovere. Non lavora se non viene retribuito o trattato a dovere; veste, mangia, conversa, vive da galantuomo. Si oppone energicamente a tutto ciò che gli torna a disagio e fa le sue osservazioni schiette e decise dove è il caso di farle. Fuori da noi si contano a migliaia le società operaie, agricole, industriali, le opere di beneficenza, gl'istituti d'istruzione, di soccorso, di sussistenza, asili, ricoveri, ospedali, opere pie, case di correzione, monti di pietà, officine, laboratori, crediti, mutui di favore, ecc. ecc.
> Qui da noi al contrario il proletario è sempre fatuo, timido, ritroso, ignorante, pezzente, tal quale era nei tempi passati» [9].

I motivi e i responsabili della generale arretratezza sono individuabili, sostiene Galasso, con precisione:

> «gli aristocratici [...] sono quelli che affliggono, impiagano, depauperano, demoralizzano il proletariato Calabrese, e se si vuol tirare una logica conseguenza, apparirà evidente che debbano essere [...] la causa principale del nostro abbandono. Chi ruba ha la premura di nascondere il suo furto» [10].

Allo stesso tempo esterno (per formazione) e poi interno (per adesione e "spirito cristiano") al mondo tradizionale nel quale si trova a operare e a vivere, Galasso descrive nella seconda parte del libro[11], come esemplificazione delle sue concezioni teoriche e interpretative, la vita degli abitanti di Comparni. Nel tentativo di trovare una forma

8 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., p. 32, dichiara di conoscere i testi di Lombroso e di non voler discutere con «quei diavoletti [...] di antropologia, di fisiologia, di psicologia, di angoli facciali, di pesi di cervello, di forza irresistibile». Sul dibattito sorto all'inizio del secolo intorno all'"inferiorità meridionale" cfr. VITO TETI, *La razza maledetta. Origini del pregiudizio antimeridionale*, Roma, Manifestolibri, 1993, che riporta gli interventi di Niceforo, Colajanni, Rossi, Ciccotti, Lombroso, Salvemini, Sergi, Fortunato.

9 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 28-29.

10 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., p. 61.

11 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 167-264.

non convenzionale di rappresentazione della cultura agro-pastorale, rifiuta il punto di vista demologico:

> «Non si aspettino intanto i miei lettori una collezione di usi e costumi Calabresi, come molti han fatto, riuscendo a divertire la gente e a discreditare sempre più questi miserabili» [12].

A Galasso non interessa "studiare" il comportamento tradizionale degli abitanti di Comparni, ma illustrare concretamente le sue prospettive analitiche e di denuncia. Sceglie pertanto un diverso tipo di scrittura e di narrazione della realtà:

> «rappresentare sul vivo [...] nelle innumerevoli istanze scritte ed orali, la sequela dei mali affligenti questi miserabili, a me affidati» [13].

Lorenzo Galasso dà voce ai contadini, ai pastori, agli artigiani, alle donne e agli uomini di un piccolo villaggio della Calabria interna, riporta sulla pagina i loro modi di dire, i dialoghi, gli equivoci, le difficoltà e le speranze del vivere quotidiano. Rispetto ai lavori demologici o alle inchieste[14] il mutamento di prospettiva è sensibile. Galasso non effettua quasi mai la traduzione dal dialetto: lascia inalterate le espressioni tradizionali e, attraverso la sua mancanza d'intervento, restituisce uno spessore di verità che è spesso assente nei lavori dei demologi. La cultura tradizionale di Comparni è riferita direttamente dai protagonisti, senza mediazioni che non siano quelle dell'organizzazione narrativa. Attraverso il testo di Galasso (e spesso al di là delle sue intenzioni) è possibile conoscere direttamente l'oralità, i modi di parlare all'interno di una comunità calabrese all'inizio del secolo, e insieme le reazioni personali e collettive ai tentativi di modificazione di alcuni elementi culturali, effettuati a volte dallo stesso Galasso o da altri[15].

La musica di tradizione orale ha un ampio spazio nel libro. Galasso ne coglie il carattere sociale, l'importanza all'interno dei momenti rituali, e si sofferma in più di un'occasione sulle modalità di esecuzione, sui suonatori e i cantori, sulle circostanze del fare musica, sugli eventi nei quali la musica e i suoni hanno un ruolo determinante.

12 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., p. 20.

13 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., p. 18.

14 Sulla demologia in Calabria, con riferimenti alle modalità di scrittura dei singoli studiosi, cfr. VITO TETI, *Il folklorista e il cuculo. Splendori e paradossi delle ricerche sulla poesia popolare. Il caso della Calabria*, in V. Teti - G. Plastino, *L'acqua di Gangà II. Note sulla poesia e la musica tradizionale in Calabria*, Vibo Valentia - Milano, Qualecultura - Jaca Book, 1990, pp. 78-120.

15 Galasso, consapevole di possibili obiezioni, dichiara esplicitamente la correttezza e la veridicità delle sue descrizioni e che il suo scopo non è quello di indurre il lettore a facili ironie: «Molte scene [...] daranno forse a credere che siano state messe apposta come altrettante favole per ammazzare il tempo, per ridere e divertire. Tutto al contrario [...], dove più ci sarebbe da ridere là invece il cuor vostro dovrebbe fermarsi commosso e piangere sulle sventure dei nostri fratelli. [...] Altri fatti sembreranno del tutto inverosimili, o alterati o creati artificiosamente dalla fantasia o del tutto incredibili. No! tali fatti e tali scene si succedono tuttora visibili, palpabili, controllabili» (GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., p. 22).

Grazie alla scrittura di Galasso è possibile conoscere le valutazioni estetiche sulla musica prodotta o ascoltata a Comparni, alcuni giudizi interculturali riguardanti repertori di origine colta, e ricostruire quindi alcuni aspetti della vita musicale di un paese calabrese nei primi anni del '900 [16].

3. Lorenzo Galasso ascolta la musica tradizionale di Comparni durante la sua prima celebrazione della messa. Poco prima è stato accolto con diffidenza:

> «La Chiesa è piuttosto discreta riguardo al paese, ma la trovai, come suol dirsi, nuda e cruda. [...]
> Arredi sacri niente, organo del tutto, ciò che mi dispiacque non poco; una vera desolazione.
> Fuori mi aspettava qualche gruppetto di gente, che era curiosa di vedere il nuovo pastore. Appena uscito di Chiesa, la prima osservazione che si fecero tra loro, come seppi in appresso da loro stessi, fu questa: *Amaramia, chi previteiu pulitu ndi mandau mbonsignuri! nu siminarista ndi mandau. E chissu dici ca l'avi a Missa?!...* [17].
> M'introdussero in un vicoletto che sembrava un tunnel di ferrovia e mi accompagnarono alla nuova abitazione cioè nel migliore palazzo del villaggio, composto di due stanze malmesse.
> Ed ecco presentarsi un vecchiotto arzillo, dalla brava gobba e dai capelli ancora neri [...]. Era il Sacristano.
> — *Vi baciu la manu, surcipreviti* — intonò con una voce nasale e che pareva uscisse da una bocca piena di polenta calda — *stativi allegramenti, ca ieu sugnu lu secristanu e vi pozzu nsignari tuttu. Dassativi cumandari di mia ca ieu sugnu vecchiu all'arti* [18].
> [...]
> Si fa avanti un giovanotto dei più spiritosi, e forse anche dei più spiritisti, e ammiccato un barile di vino, che avevo portato da Nicotera, avrà pensato forse che io arrivavo con la patente di bettoliere e, tralasciando qualsiasi altra presentazione, mi domandò allegramente: *Portastivu i carti?* [19].

16 Lorenzo Galasso, allo scoppio della prima guerra mondiale, viene distaccato presso l'Ospedale Militare di Bari. Nel 1924 pubblica a Laureana di Borrello (Reggio Calabria) il *Saggio di un vocabolario Calabro-Italiano ad uso della scuola media*, nel quale la sua esperienza a Comparni e in altri paesi vicini viene questa volta utilizzata da un punto di vista linguistico: il *Vocabolario* sarà in seguito apprezzato per l'ampiezza e per la precisione da Gerhard Rohlfs. Sempre nel 1924 Lorenzo Galasso viene nominato Canonico Teologico della Cattedrale di Nicotera, e può ritornare al suo paese. Muore il 23 marzo 1927, all'età di 43 anni (cfr. ANTONIO D'ALOI, *Don Lorenzo Galasso cultore di folklore e di filologia*, in «Cronaca di Calabria», 12 gennaio 1968; ANTONIO BRANCIA, *Lorenzo Galasso da Nicotera*, in «Calabria Sconosciuta», XXXVII, n. 7-8-9, 1989, pp. 96-97).

17 Traduzione: «Amara me, che pretino bello ci ha mandato il Vescovo! un seminarista ci ha mandato. E questo dici che ce l'ha la Messa [è già sacerdote]?».

18 Traduzione: «Vi bacio la mano, arciprete, state allegramente, che io sono il sacrestano e vi posso insegnare tutto. Lasciatevi comandare da me, perché io sono vecchio all'arte [esperto]».

19 Traduzione: «Avete portato le carte?».

> — Quali carte — risposi io, credendolo a mia volta qualche agente di pubblica sicurezza, che mi richiedesse il passaporto.
> — *Mu iocamu* [20] — spiegò con disinvoltura» [21].

Galasso cerca di essere fedele nella trascrizione del parlato tradizionale e nella rappresentazione dei personaggi. Nonostante un certo trattamento letterario degli avvenimenti, nella pagina precedente emerge il giudizio culturale degli abitanti di Comparni nei riguardi del giovane "cittadino": un'affermazione (percepibile nelle parole del sacrestano) di superiorità nel rapporto noi-altro, espressa anche nel dialogo finale tra un giovane e il parroco, preso (involontariamente?) per un oste.

> «Venuta l'ora della funzione serotina, la quale ha sempre luogo verso il tramonto, per dar tempo ai contadini di ritirarsi dalla campagna, suonarono le campane e credo con più maestria e con più solennità dell'usato, con una cadenza però che faceva venire la voglia di ballare, come infatti fanno tutti i bambini ogni qualvolta che si suonano. [...]
> La chiesa intanto rigurgitava di gente come nelle serate dei vespri solenni.
> Intono il "Pange lingua", a cui rispondono a coro le grosse voci de' cantori. Le litanie vennero cantate con tutta la forza possibile ed immaginabile, come quelle suonate dalle fanfare, le quali fanno consistere tutta l'armonia e la valentia nel suonare a crepaguance.
> Mi rombava molestamente nelle orecchie quel suono acuto e poderoso di quei vocioni a guisa di chi assiste a una certa distanza allo scoppio delle artiglierie.
> Riandai in quel momento col pensiero alle solennità della Cattedrale, al Capitolo, al canto corale, modulato dalle flebili e commoventi note dell'organo, e grossi e caldi goccioloni velarono i miei occhi. Sembravo addirittura un bambino sperduto nei boschi a tarda notte, fra gli urli delle belve feroci.
> Data la benedizione, le donne intonarono l'inno al S. Cuore. Quel canto mi commosse di più. Quel coro di voci bianche, ma forti e sane vibrò con violenza sul mio cuore, infondendomi nell'animo una dolcezza amara.
> Quell'inno stesso, che col medesimo motivo avevo gustato tante e tante volte nelle chiese del mio paese natìo, mi diede sulle prime un certo che di sollievo e di conforto, mi parve di ritrovarmi dove mi trovavo prima, ma bastò qualche lieve diversità di motivo per farmi subito rientrar tutto nell'angosciosa realtà» [22].

Galasso non sembra comprendere e apprezzare alcuna delle prime esecuzioni musicali che ha modo di ascoltare. La «cadenza» (l'andamento ritmico) della *suonata* alle

20 Traduzione: «Per giocare».

21 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 175-176.

22 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 176-177.

campane, che annunzia la messa serale, è quella della tarantella: al suono delle campane si può ballare, come fanno i bambini. Per Galasso ciò sembra in contraddizione con l'utilizzazione delle campane sottoposta alle regole ecclesiastiche, alla quale è stato abituato a Nicotera. Non percepisce l'uso tradizionale delle campane che, come attestano altri documenti, era comune in Calabria: venivano utilizzate, oltre che per segnalare il pericolo e per scandire il tempo sacro e il tempo profano, anche come strumenti musicali con i quali si eseguivano le strutture ritmiche e alcune formule melodiche della tarantella [23].

Durante la celebrazione della messa Galasso sente brani del canto liturgico tradizionale. Il canto è intonato con modalità sensibilmente differenti da quelle a lui note, sulle quali si è formato in seminario. Galasso annota alcune caratteristiche dello stile vocale dei cantori: forte emissione, voci "grosse" (cioè "non educate", dal timbro quindi contadino e pastorale), con una tendenza verso i suoni acuti della gamma. Ascolta il risultato di un'estetica del canto tradizionale agro-pastorale applicata alla liturgia. Naturalmente, disapprova. Non si sofferma sulla melodia con la quale i cantori rispondono alla sua intonazione del *Pange lingua*: non è chiaro pertanto se i cantori conoscano la melodia proposta dal parroco o se rispondano con una melodia tradizionale una volta riconosciuto il testo.

Il canto liturgico orale provoca in Galasso un urto con la sua educazione musicale. Il volume sonoro delle voci gli ricorda quello delle "fanfare" (piccolo organici bandistici) che, secondo un uso comune in Calabria, suonano le litanie insieme o alternandosi ai cantori [24]. Riesce a sottrarsi alla sensazione di spaesamento musicale ricordando le esecuzioni di canto liturgico nella Cattedrale di Nicotera, alle quali ha preso parte come ascoltatore e cantore [25]. Il suo orecchio educato viene "sollevato" dal timbro delle voci femminili: ma le variazioni alla linea melodica eseguite dalle donne di Comparni durante un inno conosciuto anche a Nicotera lo riportano alla "realtà", alla consapevolezza della diversità delle due culture musicali, la sua e quella degli abitanti di Comparni. Anche le donne non osservano ciò che per lui costituisce la norma: l'immodificabilità delle linee melodiche che invece sono sottoposte a variazioni, a una traduzione nel linguaggio musicale locale.

Lorenzo Galasso percepisce come altra l'espressività musicale contadina e pastorale, eccessivamente connotata nel segno della diversità rispetto alle sue nozioni e al suo gusto. Tuttavia, alla fine del capitolo dedicato al primo impatto con la realtà del paese, riporta il testo di un canto elaborato dalle donne, incentrato sull'arrivo del nuovo parroco: è un esempio di creatività tradizionale all'interno di modelli verbali e musicali dati e, allo stesso tempo, rappresenta il risultato di una sua diversa attenzione verso la cultura musicale di Comparni, di cui incomincia a intuire l'articolazione, la complessità, le capacità propositive e di interpretazione del reale:

> «composero una graziosa canzone al mio indirizzo, di cui ricordo soltanto la prima strofa:
> *O ben venuto, previti noveiu,*
> *O figghiu di na mamma ndilicata,*
> *Iati a la Missa, comu n'Angialeju,*
> *Iati pe diri la Missa cantata*» [26].

4. Galasso ritorna in altre occasioni sul canto liturgico di tradizione orale e sulle qualità delle voci femminili di Comparni. Descrive, inoltre, i suoi tentativi di modificare alcuni tratti della cultura musicale del paese e le reazioni che suscitano.

> «Le donne amano assai il canto in Chiesa, e difatti hanno orecchio finissimo e voci argentine. Delle volte, mentre cantano così bene, penso con amarezza: Che ne sarebbe di queste voci, se le disgraziate mangiassero un piatto caldo e avessero curata l'ugola come le celebri cantanti di teatro?
> Non avendo trovato l'organo, ritirai subito un armonium, ne soffrivo senza di esso, poiché amo potentemente la musica, tanto da commuovermi fino al pianto sempre che ho il bene di sentire le sue note allegre o melanconiche.
> Ma come fare per l'organista?
> Siccome io a Nicotera mi dilettavo a strimpellare un armonium identico, così mi sforzai di istruire il mio organista a Comparni.
> E ci riuscii. Uno dei miei filiani adesso accompagna la Messa, i Vespri, le litanie, sa suonare a meraviglia la pastorale, che s'era provato di suonare financo nel Venerdì Santo.
> L'arrivo dell'armonium destò le più alte meraviglie. Chi supponeva che fosse una grande zampogna, chi un buon organetto a mano, chi un uomo che cantava sempre.

23 Luca Asprea, nel romanzo *Il previtocciolo*, in cui narra le vicende della sua formazione a Oppido Mamertina (Reggio Calabria), ricorda: «Dalle macerie, dunque, terra terra, come dai cavoli, veniva il suono a festa delle campane. Mastro Santo le suonava ch'era una gioia: a ritmo danzante e veloce: si poteva zompare la tarantella, quando suonava lui le campane» (LUCA ASPREA, *Il previtocciolo*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 76). Per altre considerazioni sul ruolo delle campane nella musica tradizionale e nel paesaggio sonoro in Calabria, cfr. GOFFREDO PLASTINO, *La poesia senza canto. Le ricerche sulla musica popolare in Calabria*, in V. Teti - G. Plastino, *L'acqua di Gangà*, cit., pp. 359-396; GOFFREDO PLASTINO, *I suoni, la memoria, i segni. Organologia e musica tradizionale in Calabria: i "Quaderni di Reginaldo"*, dissertazione di dottorato in Scienze Etnoantropologiche (IV ciclo), Università di Roma "La Sapienza", 2 volumi, 1993, pp. 132-135. Altre indicazioni sul suono delle campane come segnale per circoscrivere lo spazio della parrocchia in PINO BARONE, *Santa Severina: la storia e le sue campane*, Cosenza, Due Emme, 1991.

24 Durante la festa di Santa Maria di Mater Domini che si svolge il 15 agosto a S. Nicola da Crissa (Catanzaro), le litanie lauretane sono cantate dai fedeli con l'accompagnamento della banda.

25 Galasso aveva studiato canto gregoriano al Seminario Diocesano, con Francesco Prenestini (cfr. BRANCIA, *Lorenzo Galasso*, cit., p. 96).

26 Traduzione: «Benvenuto, prete nuovo, / Figlio di madre delicata, / Andate alla Messa come un Angioletto, / Andate per dire la Messa cantata»: GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., p. 178.

Appena venne tolto dall'imballaggio e io toccai la tastiera sussultarono e si fecero indietro temendo qualche scoppio pericoloso, si guardarono l'un l'altro e le donne esclamarono: *Amaramia, chi eni curiusu! tu no vidi quantu ndi sparpagna u surcipreviti nostru! e mo comu cantamu nui?...* [27].

Una sera mentre suonavo, si avvicinò un massaro e mi disse:

Surcipreviti, dassati mu viu, ca io sacciu mu sonu puru [28].

— Macché — risposi io ridendo — si guasterebbe.

— *Vi criditi ca no sacciu allura?* [29] — osservò risentito.

Bisognò alzarsi e lasciarlo strimpellare a suo piacere.

Il sacristano l'ha tanto in odio, che si tura le orecchie per non sentirlo, per la ragione che non può gridare a suo talento quando canta.

Oltre l'organista ci ho anche il coro dei cantori.

Presumono di sapere il latino e il popolo li ritiene come sapienti: *chissi sannu di pistula e u latiniscu s'u minanu pe pedi* [30].

Tutte le regole della grammatica latina le fanno consistere in queste:

la *t* si legge *z*, e la *f* si legge *s*, quando lo credono loro opportuno, magari in principio di parola; i dittonghi *ae, oe* etc., sia con o senza dieresi, si leggono sempre *e*. E basta così.

Delle volte involontariamente sfuggono loro certe parole stravisate, che vi fanno sganasciar dalle risa [...]

Invece per esempio, di cantare nell'offertorio delle Messe di Requiem: *Sed signifer sanctus Micael repaesentet eas in lucem sanctam quam olim Abrahae promisisti et semini eius*; cantano così:

Se pe signus Santos Micheli ti l'apprisenta a tias vinni nt'a luci santam, cui voli m'abbra comu Sisti st [sic, probabilmente per *et*] *nseminis eius*.

Al Postcommunio della Messa della B.M.V.:

Mbiati i visciri di Maria Virgines, gloria Patri e Figliolo e Spiritu Santu.

E nell'Epistola di S. Paolo invece di: *Filioli mei; non diligamus verbo neque lingua, sed opere et veritate*; cantano:

Figghioli mei, no ligamu eu nervu, non cu lingua, ma cu l'opari nveritati.

[...]

Parlando un giorno di cerimonie ecclesiastiche coi miei canonici, uno di essi saltò ad osservare:

No tutti i previti i sannu li cirimoli; u previti di xxx no seppi mu canta mancu lu zinnapiu (Non tutti i preti sanno le cerimonie; difatti il prete di xxx non à saputo cantare neanche l'Osanna pium, cioè il Gloria laus)» [31].

27 Traduzione: «Amara me, com'è curioso! tu non vedi quanto ne prova l'arciprete nostro! e ora come cantiamo noi?».

28 Traduzione: «Arciprete, lasciatemi vedere, ché io lo so suonare pure».

29 Traduzione: «Vi credete che non so [suonare] allora?».

30 Riporto in questo caso la traduzione di Galasso, per l'impossibilità di una versione letterale: «Costoro sanno cantar la Messa e il latino lo sanno su due piedi», in GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., p. 232, nota 4.

31 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 231-233.

Galasso apprezza l'intonazione (l'«orecchio finissimo») e il timbro del canto delle donne. Ma è come se queste voci si fermino prima di una soglia: non sono *ancora* educate. Per Galasso ciò dipende da un regime alimentare precario: in questo modo, pur evidenziando un legame tra le condizioni ambientali e culturali e la produzione musicale, Galasso non si rende conto che l'emissione e il timbro delle voci femminili rispondono ai criteri di una cultura musicale tradizionale.

La descrizione dell'introduzione dell'armonium a Comparni consente di osservare, nella successione degli avvenimenti, l'irruzione di alcuni elementi della musica colta in un microcosmo musicale agro-pastorale. Il nuovo strumento, che Galasso fa giungere in preda alla nostalgia ma anche per modificare il canto liturgico locale, viene preso per una grande zampogna, per un organetto diatonico, per «un uomo che cantava sempre». L'armonium è quindi comparato con gli strumenti musicali conosciuti, o con il timbro della voce umana, essendo per forma, dimensioni e suoni irriducibile alla cultura musicale del paese. Galasso deve anche far provare lo strumento a un suonatore del paese (probabilmente di organetto), che cerca di ritrovare sulla tastiera la disposizione dei tasti del suo strumento. Dopo la breve prima esecuzione musicale da parte di Galasso, che intende verificare la qualità dell'armonium e dare un esempio delle sue possibilità, gli abitanti di Comparni capiscono che lo strumento è incompatibile con il canto liturgico orale. «E ora come cantiamo?», osservano le donne preoccupate.

Il sacrestano disprezza chiaramente ogni intervento dell'armonium perché gli impedisce di "gridare", cioè di effettuare l'emissione sonora tradizionalmente efficace. In realtà con l'armonium Galasso introduce degli elementi musicali altri per i cantori di Comparni: la regolarizzazione delle altezze e degli andamenti ritmici, nuove melodie, accordi, un timbro con il quale le voci si scontrano, un volume sonoro che non ha riscontro nella vocalità locale. La reazione quasi violenta del sacrestano, che cerca letteralmente di non sentire il nuovo suono, è un tentativo di rifiutare la novità organologica e musicale. Galasso, nonostante ogni opposizione, riesce a far accettare l'armonium: istruisce un nuovo suonatore che accompagna il canto liturgico e suona la *pastorale*, anche quando non dovrebbe [32].

32 La *pastorale* all'organo era abbastanza diffusa nella Calabria tra fine '800 e inizio '900: a Laureana di Borrello (Reggio Calabria), durante il Natale «nelle funzioni delle Chiese, i maestri di cappella strimpellano allegramente sull'organo la *pastorale*» (GIOVAN BATTISTA MARZANO, *Usi e costumi di Laureana di Borrello*, «La Calabria», II, n. 10, 1889, p. 79). Sull'utilizzazione dell'organo (e dell'armonium) a Laureana di Borrello come strumento d'accompagnamento al canto liturgico si sofferma ancora Marzano: «In questa settimana [Settimana Maggiore], essendo la chiesa in lutto, i suonatori di organo traggon anch'essi meste note, ed alla mestizia s'ingegnano d'informare le *litanie*, il *pange*, ed il *tantum ergo*: molti di essi, disdegnando il canto fermo, che reputano, forse, un po' volgare, mettono a ruba i più bei motivi delle opere teatrali, e contorcendoli, cincischiandoli e facendone orribile strazio, li convertono appunto in litanie, in tantum ergo, ecc. [...] Un'altra volta m'è toccato sentire un *tantum ergo* sul vecchio motivo della Canzone Napolitana *U Materazzo e stoppa*! È inutile dire che ciò suole avvenire solamente nelle borgate del Mandamento, e non nel capoluogo: in questo infatti, i suonatori si contentano di far delle volate in *la minore*, scorrendo la tastiera, e di motivare flebili melodie, parto del proprio ingegno o altrui» (GIOVAN BATTISTA MARZANO, *Usi e costumi di Laureana di Borrello*, «La Calabria», II, n. 12, 1889, p. 95).

Intervenendo sul repertorio che ritiene di sua pertinenza, modificandone alcuni aspetti, Galasso scrive delle informazioni sulle modalità di esecuzione del canto liturgico orale, delineando in particolare le caratteristiche della pronunzia del testo verbale e i giudizi emici che i cantori danno delle proprie e altrui capacità. Il latino, lingua sacra del canto, lingua del sacro, viene tradotto in dialetto: le formule verbali sono ricreate in modo da garantire un'intenzione comunicativa senza tuttavia che sia perso il mistero del testo religioso. Il latino popolare è valutato con una certa ironia da Galasso, che però riporta alcune regole di modificazione delle consonanti e dei dittonghi e diversi esempi della dialettizzazione di alcune frasi latine [33].

I cantori di Comparni, che rielaborano i testi liturgici secondo le loro concezioni comunicative e estetiche, esprimono anche giudizi sull'esecuzione altrui. A Lorenzo Galasso rimproverano una dimenticanza:

> «Una mattina di festa, dopo aver cantato la Messa, entro in sacristia, si avvicina grave uno de' cantanti e mi dice all'orecchio:
> *Vi [dijti ca stamatina vi scordastuvu mu diciti: Susu la corda!*» [34].

Nei riguardi delle capacità musicali di altri sacerdoti i cantori formulano valutazioni negative: criticano il modo di cantare particolari brani della liturgia, cioè probabilmente l'intonazione di moduli melodici diversi da quelli tradizionali. Galasso, che cerca (in parte riuscendoci) di alterare in senso colto la tradizione orale del canto liturgico, annota delle valutazioni nelle quali l'apprezzamento musicale è conseguente ai criteri e alle concezioni estetiche di tipo agro-pastorale.

Il canto liturgico ritorna in un'altra pagina del libro ma modificato da un suonatore ambulante di organetto, in forme quasi caricaturali e per finalità non religiose.

> «Comparve in Comparni un finto e furbo cieco con un organino e una bisaccia.
> Accorsa la gente per sentire quel suono, che accompagnava una pietosa cantilena, l'impostore lasciato il suono e il canto, si dichiarò come il più potente sacerdote sulla terra, avente la sfacciata facoltà di cantar messe, mediante le quali le anime dei trapassati sia dal purgatorio che dall'inferno sarebbero volate in un *amen* al Paradiso.
> Eppoi le messe non costavano un gran che! due soldi ciascuna ovvero un pane, o un po' d'olio, di minestra e simili, e si seppe spiegare con tale pietà e attraenza, che il popolo non tardò a commuoversi e a convincersene.
> Da ogni parte s'accorse [...] con pane, fagiola e altre cose, e il Santone arabo cominciò le funzioni.

33 Cfr. ROBERTO LEYDI, *Canti liturgici di tradizione orale. Le ricerche, gli studi,* in *Canti liturgici di tradizione orale,* a cura di P. Arcangeli - R. Leydi - R. Morelli - P. Sassu, libretto allegato al cofanetto di 4 dischi 33.30 Albatros ALB 21, 1987, pp. 21, 22; GOFFREDO PLASTINO, *Officium Sancti Andreae Apostoli*, Catanzaro, Silipo & Lucia, 1993, (con musicassetta allegata), pp. 2-6.

34 Traduzione: «Guardate che stamattina vi siete dimenticato di dire: *Sursum corda!*».

> — *Pe cui volite cantata la Missa? dicitimi l'animi a dui a dui, ca cu na sula Missa volanu tutti li dui ar Paradisu* [35].
> — *Ieu a vogghiu pe l'anima di sorina Catarini e di fratima Cola* [36].
> Si mise a cantare: *Verbum ncaro, mio Signuri, un reculamaterna all'animi di Catarini e Cola* [37].
> *Deo gratias*! La Messa era stata cantata e le anime erano già insediate nel Paradiso.
> La misera gente prostrata in atto di preghiera si sprofondava il petto e benediceva quel Santo Sacerdote, che con poche parole e senza tanto dispendio mandava a due a due le anime dei loro estinti al Paradiso!
> Cantata la prima fu una tumultuosa gara di richieste: *Cantatimilla a mia, a mia!*» [38].

Galasso interviene per impedire che la parodia della messa cantata possa continuare e per allontanare il suonatore di organetto. L'episodio conferma un'opposizione tra le autorità ecclesiastiche locali e le figure erranti dei cantastorie e dei suonatori ambulanti che nell'area del Poro hanno lasciato tracce nei racconti popolari, nei quali il suonatore ambulante, ironico e aggressivo verso i frati o i sacerdoti, viene punito per la sua mancanza di rispetto [39].

5. Lorenzo Galasso si sofferma su alcune esecuzioni musicali oppure su sonorizzazioni di eventi nelle quali la comunità è, a differenti livelli, protagonista o partecipe. Sono interessanti le sue annotazioni sulla lamentazione funebre, inserite in un capitolo, *Abitazioni ed abitanti* [40], nel quale sono descritti gli interni delle case del paese, e anche i comportamenti interpersonali (liti, amicizie), l'alimentazione e alcuni rituali del ciclo dell'anno.

> «Si piange il morto, cantando con lugubre cantilena tutto ciò che avrà operato in vita sua. Una donna finisce e l'altra comincia e ognuna racconta cantando l'imprese del morto, tanto da farvi venire solo il riso per le infinite ridicolaggini che va cantando.

35 Traduzione: «Per chi volete cantata la Messa? ditemi le anime a due a due, ché con una sola Messa volano tutt'e due al Paradiso».

36 Traduzione: «Io la voglio per l'anima di mia sorella Caterina e di mio fratello Nicola».

37 Traduzione: « *Verbum caro,* mio Signore, un *requiem aeternam* alle anime di Caterina e Nicola».

38 Traduzione: «Cantatela a me, a me!»: GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 236-237.

39 «Un cantastorie col suo organino, seguito da molti monelli, incontrato un frate, che si ritirava al convento, volle accompagnarlo, cantandogli una canzonaccia oscena. Il monaco paziente soffriva in silenzio fra le risate dell'uditorio, che incoraggiava il menestrello, e gli gettava dei soldi per farlo continuare. Alfine, perduta la pazienza, gli disse: *io ti darò due carlini se oserai ripetere la tua canzone sulla porta della chiesa del mio convento*. Il Cantatore accettò la scommessa, ma non ebbe il tempo di pentirsene, essendo caduto morto di un colpo apoplettico sulla soglia, appena finita la prima strofa» (VINCENZO TACCONE, *Leggende Ionadesi*, «La Calabria», III, n. 8, 1891, pp. 62-63).

40 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 178-187.

Quando si porta in chiesa, i parenti lo accompagnano piangendo. Ho dovuto impormi severamente per svellere un'indegna e fatua consuetudine. Mentre il prete cantava le preci di rito, le donne accanto al cadavere, cantavano che il *morto andava a far legna alla campagna, che era un celebre lavoratore, che sparava i lepri e nessun colpo gli falliva mai, che gli erano caduti i denti e non masticava bene* e simili sciocchezze. Al ritornar in casa, il lutto è bello e finito e ciascuno ripiglia le sue occupazioni come se nulla fosse avvenuto» [41].

Le modalità della lamentazione funebre sono quelle dell'istituto della *lamentatio* folklorica, descritto e analizzato nel testo classico di De Martino [42] e in diversi testi demologici calabresi [43]. Due donne lamentano alternandosi; la lamentazione continua durante l'accompagnamento del morto in chiesa e durante la funzione. Anche in questo caso Galasso interviene per modificare un elemento della religiosità popolare, vietando quella che definisce un'«indegna e fatua consuetudine», la lamentazione durante il tragitto funebre e in chiesa. Il *planctus* gli sembra, secondo l'ottica cristiana del superamento del dolore, inadeguato e arcaico. Il suo sguardo, di solito più attento ai comportamenti tradizionali, questa volta è opaco, quasi indifferente: Galasso non riesce a cogliere i diversi momenti del cordoglio e si limita ad affermare che, dopo la funzione, ogni aspetto visibile del lutto cessa con il subentrare della regolarità della vita quotidiana.

In un lungo capitolo dedicato al matrimonio contadino [44], Galasso effettua una rappresentazione sufficientemente attenta dei comportamenti tradizionali, con alcune osservazioni sulla musica. Alla fine del pranzo nuziale nella casa degli sposi, quando la sposa ha già ricevuto i «crediti», cioè le offerte in denaro da parte dei parenti e degli invitati,

«si passa subito al suono e al ballo.
Eccitati dal vino ed entusiasmati per la circostanza saltano furibondi, mentre si strimpellano chitarre e organetti.
Tocca ballare anche alla sposa; e allora le commari dovran sapere se ha ballato bene, se ha fatto la ritrosa, se ha ballato spontaneamente, senza farsi pregare prima, tutto per i relativi commenti.
La notte si canta a squarciagola. Verso una determinata ora gli sposi sono obbligati a lasciare il letto, di aprire la porta e introdurre i cantori per rinfrescare l'ugola col vino.

41 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 187.

42 ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1975 (edizione originale 1958).

43 Sulle "reputatrici" di Pizzo cfr. APOLLO LUMINI, *Studi calabresi*, Cosenza, Pellegrini, 1989, (edizione originale 1890), pp. 139-148.

44 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 214-227.

Si ritorna al primo posto e si canta finché la gola non può più mandar fuori una sola nota.
[..]
Altre scene non meno caratteristiche succedono ogni qualvolta avviene un matrimonio tra decrepiti. La festa deve riuscir memorabile.
Gli sposini freschi vengono accompagnati a suon di pifferi, di fischi, di marmitte, e con solenni scariche di torsi e di deiezioni asinine» [45].

Galasso non dà in questo caso la parola agli abitanti di Comparni, preferendo esprimere i suoi giudizi sulla musica e il suo ruolo nel matrimonio tradizionale: «si strimpellano» gli strumenti musicali — chitarre (battenti?) e organetti diatonici [46] —, si canta «a squarciagola». Il ballo che segue alla consumazione dei cibi serve anche a valutare la sposa: in base al suo comportamento coreutico le altre donne fanno commenti e traggono auspici. Galasso accenna anche al matrimonio «tra decrepiti», tra persone in età avanzata. Quasi parodia di una corretta unione matrimoniale, viene accompagnato dalla parodia della musica tradizionale, eseguita non da strumenti musicali ma prevalentemente da oggetti sonori.

6. In quanto parroco della comunità, Lorenzo Galasso ha anche il compito di organizzare i festeggiamenti religiosi e civili. La festa principale di Comparni è quella della Vergine Immacolata, protettrice del paese.

«Per prima cosa bisogna pensare per uno o più tamburi e grancasse. È da sapersi che ogniqualvolta si celebra una festa bisogna che ci sia il tamburo, diversamente dicono che non è festa e quindi non concorre nessuno. Oltre al tamburo si fa venire lo zampognaro, i giganti, e gli organettisti, qualche volta la musica.
[...]
All'alba della vigilia si sparano le bombe in aria al suono festivo delle campane e dei tamburi, che cominciano a fare i loro giri nel paese, seguiti da piccoli arabi e beduini, che van saltellando come palle elastiche.
La vigilia veramente, tranne il suono dei tamburi e della banda, non presenta l'aspetto dei giorni festivi. Soltanto la sera all'ora del Vespro il paesello si anima di botto.
I contadini [...] vengono alla Chiesa per assistere alla *Vespira sullenna*, al Vespro Solenne.
Il tamburo è obbligato di suonare fortemente sempre e fintantocché suonano le campane; non appena il celebrante comincia a cantare, eppoi all'Ave Maris Stella, al Magnificat e durante la benedizione.

45 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 225.

46 Cfr. ANTONELLO RICCI — ROBERTA TUCCI, *Folk Musical Instruments in Calabria*, «Galpin Society Journal», XLI, 1988, pp. 52-55, 51.

I miei cantori in tale ricorrenza valgon certo qualcosa di più dei Cantori della Cappella Sistina.
Verso le nove si dà principio al programma musicale.
Santa pazienza! il primo anno, ignorando ancora in che razza di gente mi trovavo, avevo fatto venire la Musica di Nicotera ed avevo pregato il maestro di farmi sentire qualche cosetta, poiché da tanto tempo non sentivo che tamburi e grancasse. Si cominciò con una bellissima sinfonia.
Stavo gustando avidamente quella delizia, quando dei vocioni rozzi e minacciosi interruppero ogni cosa gridando:
— *A taranteia, a taranteia! volimu m'abballamu! chissi no sugnu soni giusti* [47].
[...]
O Santo Cielo! Non appena s'iniziò quel motivo di ballo, un nuvolone di polvere s'innalzò nell'aria, non si capì più nulla, non vidi altro che gambe, mani, teste di adulti e di ragazzi, che all'impazzata, senza alcun ritegno, nevrastenicamente spiccavano salti mortali, le palme delle mani sbattevano con le palme e grida selvagge si confondevano col suono, con la polvere; ciascuno di proprio conto faceva il pazzo furioso.
Dio mio! che babilonia mai vista in vita mia! e non accennava a finire più, se i musicanti non si fossero imposti un po' aspramente.
Quando ballano non si stancano mai per ore intere di continuo.
Mi persuasi allora che per Comparni più che la musica ci voleva proprio una piccola fanfara; così ho fatto negli anni seguenti, e i miei filiani ne sono contenti e soddisfatti.
La banda di Nicotera era ignorante, ed ignoravo che non solo quella, ma se fosse venuta qui la musica di Acquaviva delle Fonti, senza disporre delle seguenti opere: *U Suricillo, l'Azzaloro, a Taranteia, a Bersagliera*, e molte opere moderne e di gran valore, si sarebbe buscata anch'essa dell'ignorante e della banda *pilosa*.
L'*Azzaloro* particolarmente, è a creder loro, la migliore, la più impareggiabile opera della musica araba!
Essa è composta d'un pout-pourri dove ci entrano a far parte tante opere davvero importanti, e che hanno avuto la disgrazia poverine d'esserci capitate così malamente.
Ad un certo punto uno dei musicanti, di nascosto veste da arlecchino e d'improvviso salta in mezzo alla folla, si fa largo a spintoni e gomitate e comincia al suono della musica, a far smorfie e a saltare come un demonio scatenato.
[...]
Prima che spuntasse l'alba del solenne giorno della festa, la musica è tenuta di fare un giro suonando il cosiddetto *matutino* e guai alla musica, se a ciò non si prestasse.
Sorge l'alba salutata dal suono delle campane e dallo sparo di bombe e mortaretti.
[...]

[47] Traduzione: «La tarantella, la tarantella! vogliamo ballare! questi non sono i suoni giusti».

Passano intanto i tamburi, i giganti con un suono confuso e assordante, i ragazzi balzano fuori e vanno appresso, gli adulti si affacciano alla porta e salutano quei grand'uomini, i quali toccati da chi li gestisce stendono le enormi braccia e toccano col viso gli estatici ammiratori, che rientrati parlano contenti alla moglie: *u geghanti mi canusciu, pittali nzinga mi accarizzau lu bonu cristianu!* [48]
[...]
Principia la Messa. I Cantori pettoruti ed orgogliosi, con un grosso messale, che sostengono con le braccia a guisa di leggìo, cantano a squarciagola, sforzandosi ciascuno di proprio conto di far sentire spiccatamente la propria voce.
[...]
Durante l'ora di pranzo, i tamburini girano il paese fermandosi dinanzi alle porte dei benestanti e gridano:
— *E prosite e mille di questi giornati!* [49]. E rullano subito il tamburo. Per ringraziamento ricevono o un bicchier di vino o due soldi.
[...]
La sera grande orchestra di *surcilli, di tarantelle e azzalori.*
Come nel programma musicale non deve mancare l'*azzaloro*, così nello sparo degli artifizi non deve mancare il *cammelluccio*.
È combinato di canne a forma di cammello, rivestite di carta e intrecciate di bombe ed altri congegni pirotecnici.
Nel ventre del cammello si colloca il fuochista, se l'aiuta sulle spalle, e si sforza a tutt'uomo di riprodurre le mosse dell'animale, saltando come un energumeno in mezzo alla folla elastica e plaudente.
A proposito del cammelluccio. In *** si celebrò la festa dell'Immacolata ma senza sparare il cammelluccio. Naturalmente il malcontento fu generale. Una donna, avvicinata la comare, le disse in tono di lamentazione:
— *A cummari Certuja, a vidistivu comu iera dispiaciuta cara mia a Madonna nostra?*
— *Ah spaventu! ca pecchì, cummari mia?*
— *No sapiti u pecchì?... ca vulia u camejuzzu e li scelerati no lu ficeru*» [50].

Lorenzo Galasso descrive con attenzione gli eventi musicali e sonori della festa più importante di Comparni, alternando il discorso indiretto e quello diretto degli abitanti, e testimonia inoltre una particolare oralità musicale connessa all'esecuzione o all'ascolto della musica.

[48] Traduzione: «Il gigante mi ha riconosciuto, difatti mi ha accarezzato il buon cristiano!».

[49] Traduzione: «Prosit e mille di queste giornate!».

[50] Traduzione: «— Ah commare Certuja, avete visto com'era dispiaciuta cara mia la Madonna nostra?
— Oh spavento! E perché, commare mia?
— Non sapete il perché? Perché voleva il cammelluccio e gli scellerati non l'hanno fatto»; GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 240-245.

La festa è scandita regolarmente da momenti musicali e sonori. I tamburi (rullanti e casse)[51] fanno parte in maniera rilevante del paesaggio sonoro festivo. I brani sono suonati dai *tamburinari* con modalità precise, in momenti determinati (figura 1).

FIGURA 1

Esecuzioni ai tamburi durante la festa della Vergine Immacolata a Comparni (primi anni del '900)

1. GIORNO DI VIGILIA
1.1. All'alba
1.2. La sera, durante la messa cantata
1.2.1. Quando suonano le campane
1.2.2. All'inizio del canto del celebrante
1.2.3. Durante il canto dell'*Ave Maris Stella*
1.2.4. Durante il canto del *Magnificat*
1.2.5. Durante la benedizione

2. GIORNO DELLA FESTA
2.1. Mattina: per le strade del paese, accompagnando il ballo dei *giganti*
2.2. All'ora di pranzo: questua presso le famiglie benestanti

Altri eventi sonori o musicali definiscono il clima festivo: il suono delle campane, lo scoppio delle bombe (vere e proprie bombe o fuochi artificiali), anch'esso determinato spazialmente e temporalmente, e tuttavia meno frequente delle altre manifestazioni sonore[52].

Oltre ai ritmi per tamburi e casse, i repertori musicali emergenti dalla fonosfera festiva sono i canti liturgici e le esecuzioni della banda. Sui canti liturgici Lorenzo Galasso non si sofferma ulteriormente rispetto a quanto ha già scritto riferendosi alla prima messa celebrata a Comparni. Ciò che sembra colpirlo di nuovo è la violenza esecutiva, le modalità di emissione dei cantori che fanno "esplodere" la voce mentre "leggono" dal messale i testi dei canti[53].

[51] Cfr. RICCI — TUCCI, *Folk Musical Instruments*, cit., p. 43; GOFFREDO PLASTINO, *I tamburi di San Rocco*, in «Culture Musicali», VI-VII, n. 12-13-14 [luglio-dicembre 1987 - gennaio-dicembre 1988], 1989, pp. 139-158.

[52] Per considerazioni sul paesaggio sonoro delle feste calabresi, cfr. GOFFREDO PLASTINO, *Risonanze. Letteratura e musica in Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1994, pp. 19-68.

[53] Non è comunque chiaro se i cantori leggano veramente: in precedenza Galasso non ha fatto riferimento a questa pratica. La lettura potrebbe essere simulata, oppure servire come pro-memoria per ricordare le melodie, così come avviene ancora oggi per la maggior parte dei cantori della Confraternita di S. Andrea Apostolo a S. Andrea Ionio (Catanzaro), i quali eseguono l'Ufficio del Santo tenendo in mano il libretto del testo, che peraltro osservano raramente (cfr. PLASTINO, *Officium Sancti Andreae Apostoli*, cit., p. 13).

Le informazioni più interessanti sono quelle sul repertorio eseguito dalla banda musicale, la *musica*. Gli abitanti del paese non desiderano ascoltare brani del repertorio colto, interrompono la banda, la obbligano a suonare la tarantella che ballano con movenze coreutiche incoerenti allo sguardo dello scrittore. In questa circostanza Galasso deve constatare che il suo intervento per modificare un altro elemento della cultura musicale di Comparni (diversamente da quanto ha fatto per il canto liturgico) non può avere successo: il parroco non ha autorità su quanto non è di stretta pertinenza religiosa. L'estetica musicale di Comparni si impone su quella colta di Galasso e dei componenti della *musica*.

Altri aspetti rilevanti sono l'attività specifica e l'attestazione di un repertorio delle bande musicali in stile "tradizionale". Galasso chiama a Comparni la banda del suo paese, Nicotera, in parte per effettuare un "ritorno a casa", per combattere la sua malinconia, ma soprattutto allo scopo di introdurre brani musicali (elaborazioni di arie d'opera) che ritiene più "nobili" secondo una concezione eurocolta della musica. Sulla nascita di una banda musicale a Nicotera vi sono pochi dati: già attiva nei primi anni del secolo (come le note di Galasso confermano), è testimoniata con certezza nel 1934; dopo aver raggiunto i 50 elementi tra il 1946 e il 1950, si scioglie nel 1954[54]. La banda di Nicotera, dopo essere stata interrotta, esegue una tarantella: è quindi in grado di rispondere alla richiesta degli abitanti di Comparni. Nel repertorio delle bande dell'area del Poro (ma forse il dato potrebbe essere esteso ad altre aree calabresi) vi erano all'inizio del secolo brani di danza, elaborazioni di melodie tradizionali o composizioni di autore in stile "tradizionale", da suonare durante le feste maggiori[55]. Di questo particolare repertorio rimangono soltanto alcune tracce, per lo più verbali: Lorenzo Galasso riporta delle denominazioni (*U Suricillo, l'Azzaloro, a Taranteia, a Bersagliera*), per lo più riduzioni di brani colti e d'opera adattati per il ballo. Un'utile esemplificazione è costituita da una partitura del compositore e maestro di banda Amedeo Vella[56], attivo

[54] CARLO CARLINO — CLARA CARUSO, *Le bande musicali in Calabria 1800 - 1985*, Roma - Reggio Calabria, Gangemi, 1985, p. 49.

[55] A Tropea, altra località del Poro, «La sera del 5 dicembre la banda musicale fa il giro per le principali vie della città per annunziare che il giorno seguente avrà inizio la novena del Santo Natale, e dal 16 al 24 ogni sera andrà suonando di casa in casa la tradizionale pastorale. [...] Giorno 21 la banda, anziché a prima sera, esce a tarda notte, per fare la cosiddetta serenata di San Francesco [...]. Mattina di Natale, la banda, suonando allegre marce, le note delle quali pare che voglian dire, secondo il criterio dei ragazzi: *Pagati, pagati, pagati ca simu faticati* [Pagate, pagate, pagate perché siamo stanchi], fa il giro delle vie percorse durante la novena e riscuote il meritato compenso» (GIUSEPPE CHIAPPARO, *Il ciclo natalizio e le sue tradizioni in Tropea (Calabria)*, Napoli, Pironti, 1948, (estratto da «Folklore», II, n. 1-2, pp. 10, 15).

[56] Di Amedeo Vella sono noti pochi dati biografici. Nato a Naro, in provincia di Agrigento, nel 1839, morì a Monteleone il 5 luglio 1923. Per molti anni ricoprì l'incarico di dirigente della Scuola di Musica presso il Regio Organotrofio Provinciale di Monteleone, al quale erano annessi l'Istituto Agrario e la Scuola per i Corrigendi. Non si hanno notizie sicure riguardo all'attuale collocazione dei suoi manoscritti musicali (in parte dispersi e attualmente circolanti tra privati, anche in fotocopie), tra i quali potrebbero esservi altre composizione in stile "tradizionale".

a Monteleone (oggi Vibo Valentia), riprodotta nell'appendice 1. Si tratta di una *Novena* datata «1 Dicembre 1908». La composizione evidenzia molti aspetti riconducibili alla musica agro-pastorale: l'accordo nella prima misura che ricorda il suono della zampogna, e il movimento della linea melodica a volte per gradi congiunti [57]. Per l'esecuzione di questo brano erano sufficienti organici ridotti rispetto a quelli da adoperare per il repertorio colto: Vella nota 12 parti per la *Novena* (quella della *Batteria*, voce che indica gli strumenti a percussione, non è scritta). Galasso comprende che per il repertorio bandistico gradito a Comparni è superfluo un organico esteso, e chiama in seguito «una piccola fanfara», cioè una formazione ridotta.

Se la banda non è in grado di suonare il repertorio in stile tradizionale, gli abitanti di Comparni la chiamano *banda pelosa*. In Calabria la *banda pilusa* è quella composta da strumenti tradizionali (zampogna *a chiave, pipita*, tamburo, cassa, piatti) e a volte da strumenti bandistici (ad esempio il clarinetto) [58]. A Comparni la denominazione, scrive Galasso, è estesa a chi non è in grado di eseguire musiche da ballo e tarantelle popolaresche, cioè (in senso negativo) anche alle bande musicali.

Durante la festa al suono dei tamburi ballano i *giganti* e il *cammelluccio*. I *giganti* sono due alti pupazzi di legno e stoffa che raffigurano un moro e una donna, all'interno dei quali vi sono i danzatori. Sul ballo dei *giganti* nel Poro vi sono alcune informazioni demologiche. Apollo Lumini [59] ricorda che il *Gigante* e la *Gigantessa* venivano fatti ballare durante la festa della Madonna di Agosto a Monteleone. Ausonio Dobelli [60] ha descritto un ballo dei *giganti* a Piscopio accompagnato dalla zampogna (*a chiave*) e dal «piffero» (*pipita*): come per i *giganti* di Comparni, gli arti superiori e la testa di quelli di Piscopio sono manovrati dall'interno. Il ballo dei *giganti* è ancora diffuso in molti paese del Poro e della Calabria centro-meridionale, e si svolge con modalità simili a quelle segnalate per il passato [61].

Il *cammelluccio* è il *cameijuzzu di focu*, costituito da uno scheletro di canne ricoperto di cartapesta e avente la forma di un cammello. Sullo scheletro sono disposti dei fuochi artificiali, che esplodono durante il ballo: il ballerino (*camiaru*) posto all'interno dello scheletro di canne, deve dirigere le scintille dei fuochi nello spazio circostante, eseguendo movimenti coreutici complessi e diversi in parte da quelli della tarantella [62]. Il demologo Giuseppe Chiapparo scrive che l'uso di far ballare il *camijuzzu di focu* e il *camiju* (variante senza i fuochi) a Tropea, nel Poro, risalirebbe

> «alla cacciata dei Saraceni dalla Calabria e dalla Sicilia. Secondo la leggenda locale [...] quei barbari, per estorcere i tributi alle popolazioni, che prepotentemente avevano rese a loro soggette, usavano mandare in giro pei villaggi un *moro*, il quale, con aria spavalda, cavalcava un cammello. Dopo ch'essi furono vinti e cacciati definitivamente dai Normanni, si vuole che in Sicilia, onde mettere in caricatura l'esoso e smargiasso esattore, siasi ideato e costruito il *camiju*. Ben tosto quest'umoristica usanza, che tanto lieto svago produceva nel popolo, dato il frequente commercio marittimo, che in quei tempi i diversi paesi dell'isola praticavano con Tropea, quivi si diffuse» [63].

Il ballo del *camijuzzu di focu*, attestato da Galasso a Comparni all'inizio del secolo, è ancora oggi effettuato dai *camiari* del Poro e di altri paesi della provincia di Reggio Calabria, con caratteristiche sostanzialmente simili a quelle attestate nelle fonti storiche e demologiche [64].

7. Un capitolo di *Arabi e beduini d'Italia* è dedicato alla descrizione del tarantismo a Comparni, brevemente introdotta e commentata con notizie storiche che Galasso riprende da alcuni testi sull'argomento. I fenomeni che osserva al paese lo spingono a trovare ragioni di tipo scientifico o teorie in grado di giustificare il suo prevalente scetticismo nei confronti di comportamenti che gli appaiono fuori dalla norma.

> «**La tarantella** - Il ragno, detto tarantola, ha una storia che secondo alcuni scrittori, rimonterebbe a Plinio.
> Molti si sono occupati di esso nella speranza di poter dissuadere il popolino dalla ostinata credenza che cioè il morso del ragno fosse fatale e che unico e infallibile rimedio fosse il ballo.

57 Cfr. RICCI — TUCCI, *Folk Musical Instruments*, cit., pp. 47, 49-50.

58 PLASTINO, *I suoni, la memoria, i segni*, cit., p. 103.

59 LUMINI, *Studi calabresi* cit., p. 81.

60 AUSONIO DOBELLI, *Usi e costumi dei paeselli del circondario di Monteleone*, in «La Calabria», XII, n. 3, 1900, p. 21.

61 Si veda il documentario diretto da Diego Carpitella (1989), *Il ballo dei Giganti*, formato: 3/4 Bvu, documentazione: Goffredo Plastino, durata: 6'38'', produzione: Discoteca di Stato - Università di Roma "La Sapienza" / D.S.G.A. - Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica [M.I.V. - Musica & Identità / Video, 8].

62 PLASTINO, *I suoni, la memoria, i segni*, cit., pp. 107-108.

63 GIUSEPPE CHIAPPARO, *La festa della Croce in Tropea. Riti e cerimonie tradizionali*, «Il Folklore Italiano», XI, fasc. I, 1936, p. 38.

64 Si veda il documentario diretto da Diego Carpitella (1988), *Danza del cameijuzzu*, formato: 3/4 Bvu, documentazione: Goffredo Plastino, durata: 6'31'', produzione: Discoteca di Stato - Università di Roma "La Sapienza" / D.S.G.A. - Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica [M.I.V. - Musica & Identità / Video, 1].

Ne parlarono nei loro scritti il Mattioli, Tommaso Cornelio, il Bonanni e con più intensità il Baglivi nel 1695. Gli strani fenomeni nervosi, che provavano un tempo i tarantolati, tali quali l'ho trovati descritti in qualche autore antico, li ho riscontrati qui nei miei filiani. Non ci avrei prestato fede né agli autori, né ai narranti, se non avessi assistito di persona e visto coi miei propri occhi le scene più caratteristiche.

La tarantola, come ognuno sa, sta intrepida nella sua buca, durante tutto l'inverno e buona parte della primavera e dell'autunno. Difatti non s'è parlato mai di alcuna sua morsicatura nell'autunno, nell'inverno e nella primavera. L'estate è la stagione pericolosa.

In che consiste il pericolo? Nel veleno, che contiene la tarantola, ciò ch'è un errore madornale, poiché il suo veleno non è mai più nocivo degli altri ragni. Esso può affettare solamente la parte lesa e mai spandersi per tutto l'organismo, come stoltamente si crede.

Ma la fantasia di questi ignoranti, morbosamente alterata, ha dato sempre e dà tutt'oggi alla tarantola un'importanza che non merita e una malvagità che non possiede.

Si tratta di nient'altro che di incarnata suggestione.

Invasi dalla ferma ed irresistibile persuasione che non ballando i tarantolati morrebbero inesorabilmente, son sicuro, sicurissimo che se non ballassero morirebbero davvero.

Sono talmente suggestionati, che ogni qualvolta avvertono un puntura qualsiasi, scoprono spaventati la parte, per accertarsi che non sia stata la tarantola.

Quando la parte lesa s'illividisce, presentando due piccoli fori nella carne, non c'è da dubitarne, si tratta di tarantola. Da quel momento stesso la vittima entra in uno stato di vita differente dall'ordinario.

L'invade in un baleno l'idea di morire avvelenata, ed ecco che va stralunando gli occhi, avverte il vomito, diviene pallida, del pallore stesso della morte, e sente nella testa e nelle membra tutte una pesantezza indicibile.

L'ho vista io una giovinetta, prima rosea ed arzilla, mutata fulmineamente in un cadavere, perfettamente in un cadavere.

Credeteci, lettori miei, il mio cuore ebbe una stretta, e fui sul punto di credere agli effetti letali della bestiola indiscreta.

Era la prima volta che io mi trovavo di fronte ad una dolorosa realtà, che avevo ritenuto sempre una fiaba.

Feci forza a me stesso e cercai d'infonderne un pochino alla disgraziata, e pregai gli spettatori affinché invece di star lì a piangere e a far perdere di coraggio la poverina, corressero piuttosto a chiamare il medico, procurando intanto di lavare la parte con acqua al sublimato.

— *Eh surcipreviti, se n'abballa mori!* [65] — risposero.

E avendo capito la mia sorpresa e la mia incredulità, protestarono subito:

[65] Traduzione: «Eh arciprete, se non balla muore!».

— *Bonu, bonu, surcipreviti, vui no criditi? A Madonna mu vi libara, ca si vi muzzica a vui, poi viditi si vi veni a prescia m'abballati* [66]!

Invece d'andare dal medico, corsero ad invitare i suonatori. I quali furon lì in un attimo. O Santo Cielo! Non appena posero le mani sugli strumenti, la tarantolata divenne rossa di fuoco e cominciò a spiccar salti, che sembrava impazzita addirittura. Rideva, gridava, intimava ai suonatori di suonar più forte e con cadenza veloce. Al suono si accoppiò subito il canto: — *Duvi ti muzzicau a taranteia*?

Quella casa divenne in un attimo un teatro sui generis.

È da osservarsi intanto che diverse sono le specie di tarantola, la quale si viene a riconoscere dalle cose che cerca la tarantola, si vuole, ad insistenza della tarantola che l'ha morsicato.

Se ella chiede abiti da signora, la tarantola è signora, o meglio maritata. Se abiti da signorina, essa è zitella, se chiede cose nere, è *vidula*: vedova, se rosse, è pazza e così di seguito.

Qualsiasi richiesta della tarantolata dev'essere soddisfatta e presto, ella diversamente non può darsi pace.

E qui c'è un altro busillis! Finché chiede cose, che si possono trovare in famiglia o nel paesello, e va bene, si fa presto a somministrargliele, ma come fare, quando si tratta di abiti di lusso, di orologi con laccio d'oro, di cappelli da signora, che qui soltanto la tarantola conosce?

Ma non c'è da fare tante cerimonie, bisogna procurare che ogni richiesta tarantolesca venga esaudita e a qualunque costo.

Ma l'altro guaio non è questo. Finché si tratta di abiti e cose che non si possono trovare in paese, si ricorre fuori e si procurano senza tanto fastidio, ma quando le tarantole richiedono cose molto difficili, allora c'è da dare il cervello a pigione.

Mi raccontano a proposito che una tarantolata, non piacendole i suonatori paesani, chiese e volle nientemeno che una banda intera.

I parenti, di fronte all'impossibilità della cosa, piansero amaramente. La banda bisognava andare a trovarla chissà dove, ma si sarebbe trovata, e il denaro per pagarla?

Non ci fu santi che tenessero, bisognò andarla a cercare, e fortuna volle che i musicanti, spinti dalla curiosità di vedere la scena, fossero venuti gratuitamente.

Ed ora quanto dura quel pandemonio di ballo, di travestimenti continui, di suoni, di canti?

Qui si ritiene per fermo che dal momento che la tarantola morsica la persona, essa stessa e la tarantolata facessero [sic] i medesimi atti fino a tanto che non muore l'animaletto. Morto il quale finirebbe l'azione del veleno e la paziente sarebbe bell'e guarita.

Incredibile, ma vero! Una tarantolata balla in continuazione fino a *quindici giorni*, non escluse le notti, saggiando pochissimo cibo durante tutto quel periodo.

[66] Traduzione: «Va bene, va bene, arciprete! voi non credete? La Madonna vi liberi, che se vi morde, poi vedete se vi viene la fretta di ballare!».

Solo ad insistenza dei parenti riposa ad intervalli pochissimi minuti, e se in quei momenti si tocca involontariamente una sola corda di chitarra, la tarantolata balza come una molla e daccapo.

Comica e anche un pochino commovente è la fine, o come dicono loro, la morte della tarantolata. Avvicinandosi l'ora della morte la sofferente pare che entri in agonia. Balla con minor lena, senza voglia e va da un punto all'altro della stanza barcollando come ubriaca, sostenuta dai parenti perché non stramazzi di botto a terra.

Assalita da stanchezza enorme, si sdraia a terra e con un fil di voce chiede che le siano collocati intorno dei ceri accesi come si fa ai morti.

Ottenuto questo invoca il prete.

Strana davvero! Un giorno mi sento chiamare in fretta e furia:

— *Veniti ca staci morendu* [67].

Domando spaventato: — Chi muore?

— *A taranteia, curriti viatu!* [68]

Supponendo che le mie previsioni si fossero avverate, che dato cioè quell'enorme strapazzo la poverina fosse davvero morta, esclamai addolorato:

— Lo prevedevo! —, e scappai in un baleno.

Oh poveri parroci! La tarantolata sdraiata a terra, in mezzo a quattro ceri, chiedeva coi segni l'Estrema Unzione. Era pallida e sudava freddo.

La calca degli astanti piangeva a dirotto, a tumulto e insistè affinché io la ungessi per davvero, non per il pericolo della morte vera, ma perché così imponeva l'agonia della tarantola naturale.

— *Datinci l'annullioni e benidicitila!* [69] —, si gridava minacciosamente da ogni lato.

Io mi trovai nel mondo della luna, non mi orizzontavo più in mezzo a quella sinagoga sfrenata, fino al punto di farmi capire che io non potevo assolutamente rifiutarmi di fare il proprio dovere.

Non ci fu santi! bisognò per non lasciarmi sopraffare che io fossi ricorso ad un qualsiasi espediente e lo trovai subito.

Rivolti gli sguardi al cielo in atto di rassegnata impazienza, pregai in silenzio:

Signore, tu certo non ignori in che critica posizione mi trovo in questo momento.

Perdona se son costretto ad operare in questo modo.

— Figli miei cari — esclamai con un po' di autorità — *l'annullioni* in chiesa è finito! datemi un pochino d'olio in un vasetto e io lo consacro subito e varrà lo stesso.

Fortunatamente si persuasero. Avuto l'olio feci alcuni segni e unsi la tarantolata, benedicendola poi con l'aspersorio, che le donne stesse avevano portato.

Compiuta la cerimonia, l'infelice chiuse gli occhi: sembrava davvero una morta.

67 Traduzione: «Venite che sta morendo».

68 Traduzione: «La tarantola, correte subito!».

69 Traduzione: «Datele l'Estrema Unzione e beneditela!».

Allora si sprigionò da tutti gli astanti un vero tumulto di pianto, che non lo nego, fece piangere anche a me. Corsi al polso, non batteva più, ciò che mi fece impensierire e trepidar fortemente. Ma passati pochi istanti tutta allegra e contenta, come se non avesse fatto mai niente, balzò in piedi e tutto finì.

Un altro fatto che fa stordire è che allorquando la tarantola non accenna a morire la sofferente vien ficcata in un forno ben caldo, che vien chiuso ermeticamente, e nel quale si lascia mezz'ora e talvolta un'ora!

Come non soffoca? osserveranno i miei lettori come ho già osservato io. La risposta delle infornate è questa:

— *Ja nintu ndi paria bellu, ca coddiavamu* [70].

Io più stupito di voi, cari lettori, non so aggiungere altra spiegazione. Posso soltanto garantire la verità del fatto.

Successe davvero curiosa al mio antecessore di f.m.

Una vecchia sulla settantina cadde svenuta d'un colpo. I parenti, credendola morta o almeno in pericolo di vita corsero a chiamare il Parroco.

Il povero curato, anche lui vecchio cadente cercò di far presto e trovata la donna senza parola e senz'altro segno di vita se non il leggero battito del polso, le diede l'assoluzione sub conditione e si affrettò a somministrarle l'Estrema Unzione.

Mentre l'ungeva intese un motivo di suono. Oh spettacolo inaudito! La vecchia saltò dal letto come un demonio, cominciò a ballare e a fare tali smorfie e segni di minaccia che il povero mio collega si vide perduto e raccolte l'estreme forze, se la svignò subito temendo qualche brutta tempesta.

La vecchia era tarantolata.

Me ne hanno raccontata un'altra, che ha davverso qualche cosa del romantico.

Vi fu un tempo, in cui in un sol giorno furono morsicate dalla tarantola 45 persone, tra cui uomini e donne. Ne venne fuori uno scompiglio che non se ne capiva più nulla.

Finché i tarantolati furono pochi si collocarono in una delle case più larghe e cominciarono a ballare tutti a frotta; ma quando dalla campagna arrivò una moltitudine di feriti, tutti i suonatori di Comparni non bastarono al bisogno né si poteva trovare una sala da ballo che avesse potuto contenere tutti.

Fu giocoforza schierarsi all'aperto e lì cominciare la ridda interminabile.

Si figurino i miei egregi lettori tutta quella turba di saltatori e saltatrici, che al suono stretto di chitarre e organetti e tamburini, spiccavano salti da far tremare la terra.

Intanto vennero meno anche i viveri e il denaro; in quasi tutta Comparni, tra suonatori, cantori e ballanti, non si lavorava più: bisognò ricorrere all'amministrazione comunale di Mileto per aver soccorso. Difatti la grazia di Dio non si fece aspettare e venne subito pasta, pane e molte altre cose mangerecce.

70 Traduzione: «Là dentro ci sembrava bello, perché ci riscaldavamo».

Molti contadini, vedendo che grazia pioveva da Mileto, si dissero anch'essi morsicati dalla tarantola (volevano dire dalla fame) e ballarono anch'essi, ma, sfido io! più con lo stomaco che con le gambe.

Una forosetta presa d'invidia che tutte le sue compagne ballavano e lei no, di scatto fu vista scagliarsi tra' ballanti e saltare gridando: — *Puru a mia mi muzzicau la mariola* [71]!

Accortosi il padre, un colosso di massaro, afferrò un nodoso bastone e gliene fece passar subito la voglia, fino a costringerla ad esclamare: — *No, no! ca non mi muzzicau, tatareju meu! No, dassatimi stari ca n'abballu cchiui* [72]

Per un mese circa in Comparni non si fece altro che suonare, cantare, ballare e infornare tarantole, una vera festa, degna d'esser goduta.

Vi sono pertanto di quelli, che ammalignano la cosa, dicendola fatta apposta, specialmente quando si tratta di vaghe donzelle, che lo farebbero allo scopo d'essere ammirate come buone danzatrici.

Io, che ormai conosco *intus et in cute* l'indole di questi miei filiani, posso smentire recisamente coi fatti e con la logica simile calunnia.

Che la famosa tarantola possa riuscir fatale col suo veleno, senza quel ballo straordinario ormai non c'è chi possa crederlo, come non ci credo anch'io.

E' cosa da Camaldoli!

Il popolino ci crede fermamente, inconcussamente per domma; si tratta perciò né più né meno che d'una forte suggestione.

I miei eruditi lettori sapranno certamente quanti e quali effetti possa produrre la vera suggestione. Dimodocché i miei filiani nati, cresciuti, educati, pasciuti da questi pregiudizi, se non ballassero morrebbero di certo.

[...]

Non è da ammettersi inoltre il minimo sospetto di furberia, di vanità od altro, e per diverse ragioni: primo perché per un gusto qualsiasi volontario nessuna persona, per quanto forte, sana e robusta, resisterebbe a ballare nientemeno *quindici* giorni e notti consecutivi. In quanto a me, morrei dopo soli 5 minuti di ballo.

La seconda ragione è che la festa richiede non solo quel trapazzo fisico, ma richiede altresì la bella spesa di 60 o 70 lire, ciò che costituisce un vero disastro per una famiglia di Comparni, che venduta in una fiera in tutto e per tutto non si ricaverebbero 100 lire.

Di grazia, egregi lettori, soddisfereste voi ad un gusto, ad una passione qualsiasi, con tanto discapito della salute e della borsa?

Io non ci credo tanto» [73].

Le pagine di Galasso costituiscono il più esteso documento finora noto sul tarantismo in Calabria. In precedenza erano apparsi i contributi di Marzano [74] e Pignatari [75]. Dopo il 1915 scriveranno sullo stesso argomento Adriano [76] (1932/1982) - ripreso anche da De Martino in *La terra del rimorso* [77] - e Raffaele Lombardi Satriani [78]. A parte Lombardi Satriani, che oltre a riportare informazioni raccolte sul campo riassume i dati di altri autori, nessun demologo fa riferimento agli scritti precedenti. In particolare il testo di Galasso (che nel 1915 viene ripreso anche, come estratto, sulla rivista «Folklore Calabrese») [79], senza dubbio quello più circostanziato e con maggiori approfondimenti rispetto agli altri, viene quasi subito dimenticato, forse per il tono dichiaratamente autobiografico o perché la scrittura, con i frequenti inserimenti delle voci dei protagonisti, è lontana dalla consueta esposizione demologica.

Galasso ricorda innanzitutto le opere di Pietro Andrea Mattioli [80], Tommaso Cornelio [81], Bonanni [82] e Giorgio Baglivi [83]: le citazioni dimostrano il tentativo di inquadrare il tarantismo osservato a Comparni all'interno della riflessione italiana e europea. Galasso concorda con l'ipotesi che il morso della tarantola e la successiva cura coreutico-musicale siano il risultato di superstizioni popolari, e concede soltanto che,

71 Traduzione: «Pure a me mi ha morsicato la tarantola!».

72 Traduzione: «No, no! che non mi ha morsicato, padre mio! No! lasciatemi stare che non ballo più!».

73 GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., pp. 247-254.

74 GIOVAN BATTISTA MARZÀNO, *Usi e costumi di Laureana di Borrello*, «La Calabria», a. III, n. 1, 1890, pp. 1-3.

75 FILIPPO IACOPO PIGNATARI, *Tarantola, tarantolati, tarantella*, «La Calabria», a. VII, n. 12, 1895, pp. 89- 90.

76 ALESSANDRO ADRIANO, *Carmi, tradizioni, pregiudizi nella medicina popolare calabrese*, Cosenza, Pellegrini, 1983, (edizione originale 1932).

77 DE MARTINO, *La terra del rimorso*, cit., pp. 141-142.

78 RAFFAELE LOMBARDI SATRIANI, *Credenze popolari calabresi*, Napoli, De Simone, 1951, (vol. VII della *Biblioteca delle Tradizioni Popolari Calabresi*)
Altre informazioni sul tarantismo in Calabria in PLACIDO OLINDO GERACI, *La medicina del popolo in Calabria*, in AA. VV., *Folklore della Calabria*, Palmi, Società Calabrese di Etnografia e Folklore - Barbaro Editore, vol I, 1990, pp. 149-166 (già in «Folklore della Calabria», II n. 1, 1957); una rassegna delle fonti con considerazioni critiche è in IDA RENDE *Storie di donne e di ragni*, «Nosside», 1, n. 2, 1990, pp. 31-43. Sul tarantismo in Puglia e con riferimenti ad altre aree del meridione d'Italia e del Mediterraneo, cfr. il testo classico di DE MARTINO, *La terra del rimorso*, cit., pp. 141-142. Cfr. anche ANGELO TURCHINI, *Morso, morbo, morte. La tarantola fra cultura medica e terapia popolare*, Milano, Angeli, 1987. Si vedano inoltre la recente ristampa del testo di FRANCESCO DE RAHO, *Tarantolismo* (Roma, Sensibili Alle Foglie, 1994, edizione originale: 1908), e i testi raccolti in GIORGIO DI LEGGE, *La danza della piccola taranta* (Roma, Sensibili Alle Foglie, 1994). Sull'argismo sardo, cfr. CLARA GALLINI, *I rituali dell'argia*, Padova, Cedam, 1967. Sul tarantismo in Campania sono da pochi anni disponibili i risultati delle ricerche di Annabella Rossi (ANNABELLA ROSSI, *E il mondo si fece giallo. Il tarantismo in Campania*, Vibo Valentia - Milano, Qualecultura - Jaca Book, 1991).

79 «Folklore Calabrese», n. 11, pagina 3.

80 *Commentari in sex libros Pedacii Dioscoridis Anazarbei de Medica materia* [...], Venezia, 1565 (cit. in TURCHINI, *Morso, morbo, morte*, cit.).

81 *An extract of a letter, written March 5, 1672, by Dr. Thomas Cornelio, a Neapolitaner philosopher and phisicyan, to John Dodington Esquire His Majestics Resident at Venice, concerning some observations made of persons pretending to be stung by tarantulas*, «Philosophical Transactions», VII, Londra, 1672 (cit. in TURCHINI, *Morso, morbo, morte*, cit.).

82 Autore non ricordato da DE MARTINO, *La terra del rimorso*, cit., e da TURCHINI, *Morso, morbo, morte*, cit.

83 *De anatome morsu et effectibus tarantulae*, in *Opera Omnia medico-pratica et anatomica* [...], Lione e Parigi, 1704 (edizione originale 1695) (cit. in TURCHINI, *Morso, morbo, morte*, cit.).

a volte, il veleno trasmesso dall'animale può indurre a comportamenti fuori della norma. In tutto il capitolo emerge l'incredulità del parroco che assiste e a volte partecipa alle fasi della cura domiciliare. Galasso esprime i suoi dubbi ai familiari delle persone in preda al tarantismo: ne riceve risposte, riportate in dialetto, che confermano l'orizzonte culturale degli abitanti di Comparni, la loro fiducia nella risoluzione con i suoni e il ballo del momento critico dovuto al morso.

La successione dei momenti musicali e coreutici corrisponde, in generale, alla descrizione della cura domiciliare analizzata da Ernesto De Martino e Diego Carpitella ne *La terra del rimorso*: dopo il morso (simbolico o reale) del ragno, la «tarantolata» [84] entra nella fase di crisi; i familiari convocano in casa i suonatori; con i primi suoni, la tarantata dà inizio al ballo, incitando nello stesso tempo i suonatori; il ciclo coreutico viene ripetuto, con pause di «pochissimi minuti», fino alla risoluzione, cioè alla morte della tarantola. Il ballo può protrarsi anche fino a 15 giorni, una durata che sembra eccessiva se confrontata con il ciclo coreutico prevalentemente attestato attraverso la ricerca sul campo in Puglia e i testi sul tarantismo in Calabria, ma che ha un precedente nelle osservazioni di Epifanio Ferdinando - il quale nel 1621 scrive di prestazioni coreutiche giunte sino alle due settimane [85] -, e conferme etnografiche in un particolare caso di tarantismo pugliese - quello di Giorgio di Galàtone che, come ricorda De Martino nel 1959 balla per 18 giorni (figure 2 e 3) [86] - e in Campania [87].

FIGURA 2
Fonti sul tarantismo in Calabria: la durata del ciclo coreutico

Marzano 1890	Tre giorni Lunghe ore
Pignatari 1895	48 ore
Adriano 1932	Tre giorni
Galasso 1915	Fino a quindici giorni Un mese

84 Galasso riporta soltanto casi di donne morse dalla tarantola.

85 EPIFANIO FERDINANDO, *Centum historiae seu observationes*, Venezia 1621, p. 285 (cit. in DE MARTINO, *La terra del rimorso*, cit., p. 156).

86 DE MARTINO, *La terra del rimorso*, cit., p. 86. Nelle figure seguenti i dati riportati da Galasso sono preceduti da quelli tratti dalle fonti scritte sul tarantismo in Calabria.

87 ROSSI, *E il mondo si fece giallo*, cit., p. 51.

FIGURA 3
Fonti sul tarantismo in Calabria: caratteristiche del ballo

	Ballo	*Altri ballerini*
Marzano 1890	Alternanza ballo-riposo	Sì
Pignatari 1895	Ballo «interrotto»	Sì
Adriano 1932		Sì, una *comare* regola il ballo
Satriani 1951		Sì
Galasso 1915	Alternanza ballo-riposo	

Un altro dato di rilievo è quello relativo alla richiesta di un intervento del parroco nel momento della morte della tarantola. Galasso è costretto con minacce a dare l'estrema unzione a una tarantata che trova in uno stato agonico, per terra, tra quattro ceri: con uno stratagemma evita di utilizzare l'olio santo che sostituisce con l'olio trovato in casa. La tarantata dà l'impressione di essere morta (a Galasso sembrano essere cessate anche le funzioni vitali), ma dopo poco ritorna in sé. La morte simbolica della tarantola corrisponde a Comparni alla morte simbolica della tarantata, espressa con i segni visibili del lutto e con il conforto dei riti cattolici.

Galasso non si sofferma particolarmente sugli strumenti musicali e sui suonatori. Rispetto alle fonti precedenti è meno attento, ma scrive dell'utilizzazione della banda musicale al posto del gruppo tradizionale di suonatori del paese (figura 4). La banda, richiesta da una tarantata esigente, non può non essere chiamata a suonare dai familiari. L'episodio conferma indirettamente l'esistenza di brani in stile tradizionale (*tarantelle*) nel repertorio delle bande del Poro, che potevano servire anche in occasioni particolari. Le informazioni di Galasso disegnano un quadro nel quale sembrano trovare posto esecuzioni musicali specifiche per la cura domiciliare e brani invece non direttamente connessi al ciclo coreutico. Non è infatti chiaro se i suonatori di Comparni effettuino un'esplorazione musicale preliminare, per capire quale brano di danza è quello opportuno alla cura, o se invece una qualsiasi tarantella può accompagnare il ciclo coreutico. L'imprecisione che le pagine di Galassso trasmettono al lettore è probabilmente dovuta a un'osservazione degli eventi musicali a volte poco attenta.

FIGURA 4
Fonti sul tarantismo in Calabria: i suonatori

	Strumenti musicali	*Esecutori*
Marzano 1890	Pifferi	Suonatori
	Sampogne	Suonatori
	Chitarre	Suonatori
	Tamburelli	Suonatori
Pignatari 1895	Tamburelli	Due donne
	Chitarre battenti	Due uomini
	Organetto	Un giovanotto
	Cocozza secca e cava	Un vecchio
Adriano 1932	Soliti strumenti	
Satriani 1951	Zampogna	
	Caldaia	
	Marmitta, o pentola di latta	
	Lira [88]	
	Chitarra	
Galasso 1915	Una banda intera	
	Chitarra	Suonatori
	Organetti	Suonatori
	Tamburini	Suonatori

In altre circostanze Galasso è più preciso, fornendo notizie che non hanno precedenti nella letteratura folklorica calabrese. Gli abitanti di Comparni ricordano il giorno straordinario in cui 45 persone sono state morse dalla tarantola: si tratta di una vera e propria epidemia di tarantismo, curata con un ballo collettivo all'aperto, accompagnato da tutti i suonatori e durato più di un mese. La cura all'aperto dei tarantati è ricordata nelle fonti tra il '500 e il '700: De Martino [89] cita i testi di Caputo, Corrado

88 Su questo strumento, cfr. GOFFREDO PLASTINO, *Lira. Uno strumento musicale tradizionale calabrese*, Vibo Valentia, Monteleone, 1994.

89 DE MARTINO, *La terra del rimorso*, cit., pp. 127-128.

e di Epifanio Ferdinando che descrive le celebrazioni in piazza o nei campi con durate che giungono a due settimane. Anche la terapia del forno, consistente a Comparni nel chiudere fino a un'ora in un forno caldo la persona tarantata, non ha riscontri in Calabria, mentre ricorda una pratica terapeutica accertata in Sicilia attraverso le fonti scritte e utilizzata in Sardegna per la cura dal morso dell'argia [90] ed in Campania [91].

Le pagine sul tarantismo a Comparni delineano una fenomenologia relativa a una sola località, più ampia rispetto a quella emergente dai testi demologici e antropologici, con una coincidenza di aspetti della cura domiciliare e all'aperto che sono stati rilevati in aree diverse (Puglia, Sardegna) o che mancano di riscontri etnografici. Galasso disegna quindi una complessa realtà del tarantismo in Calabria, ne dà una rappresentazione e un'analisi che, nonostante il suo scetticismo, la sua più volte segnalata distanza culturale dagli eventi osservati e vissuti in prima persona, appaiono più vere che in molte pagine demologiche. Nel capitolo sul tarantismo, costruito attraverso un attenta alternanza di fonti storiche, di resoconti e commenti in prima persona e di trascrizioni letterali dei discorsi delle tarantate e dei loro familiari, Galasso attua nella forma migliore il suo metodo di scrittura e di traduzione narrativa del reale. Il parroco, gli studiosi del passato e le tarantate (e prima di loro i cantori, i ballerini, i suonatori) dialogano tra loro, ciascuno con le sue ragioni, con la sua voce, la sua cultura.

8. Mentre Lorenzo Galasso vive a Comparni, alcuni oggetti compaiono nel paese, segni di una lontana modernità e di una diversa concezione dei suoni e della musica. Attento a ogni novità, Galasso registra le reazioni provocate dalle "macchine parlanti".

> «Il primo fonografo che si vide a Comparni fu portato dall'America del Nord.
> Non appena fu messo in azione gli astanti si guardarono stupefatti l'un l'altro e segnandosi la fronte: *Jesu, Jesu!* — esclamarono, allontanandosi a debita distanza — *U bruttu, u diavulu staci parrandu ia nintu: a* [per *ah*] *focu chi portaru ccani, ca moni ndi subissamu!*» [92].

90 DE MARTINO, *La terra del rimorso*, cit., p. 229; GALLINI, *I rituali dell'argia*, cit., pp. 199-203.

91 ROSSI, *E il mondo si fece giallo*, cit., p. 120. Galasso si sofferma sul simbolismo cromatico e sulle denominazioni delle tarantole, indicando il rapporto tra colore, nome e abito che la persona colpita da tarantismo deve indossare durante la cura. Riporta inoltre alcuni dati economici, che indicano come il tarantismo costituisca per le famiglie di Comparni una perdita notevole in termini di denaro o di beni. Questi aspetti segnalati da Galasso trovano conferma nell'osservazione antropologica (cfr. DE MARTINO, *La terra del rimorso*, cit.).

92 Traduzione: «Gesù, Gesù! Il brutto, il diavolo sta parlando là dentro: ah fuoco che cosa hanno portato qui, che ora ci inabissiamo!»; GALASSO, *Arabi e beduini d'Italia*, cit., p. 257.

Abituati a esecuzioni musicali *in praesentia*, di fronte o vicino ai suonatori, gli abitanti di Comparni rifiutano il fonografo. Percepiscono come pericolosa la voce separata dal corpo: l'apparecchio emette suoni umani in assenza di un essere umano. La riproduzione del suono non è considerata interessante ma pericolosa: è un'opera del demonio [93]. Il rifiuto descritto da Galasso è significativamente simile a quello testimoniato in una pagina di *Call It Sleep*, il noto romanzo di Henry Roth, che riporta in che modo i contadini dell'Europa centro-orientale all'inizio del secolo valutano il grammofono:

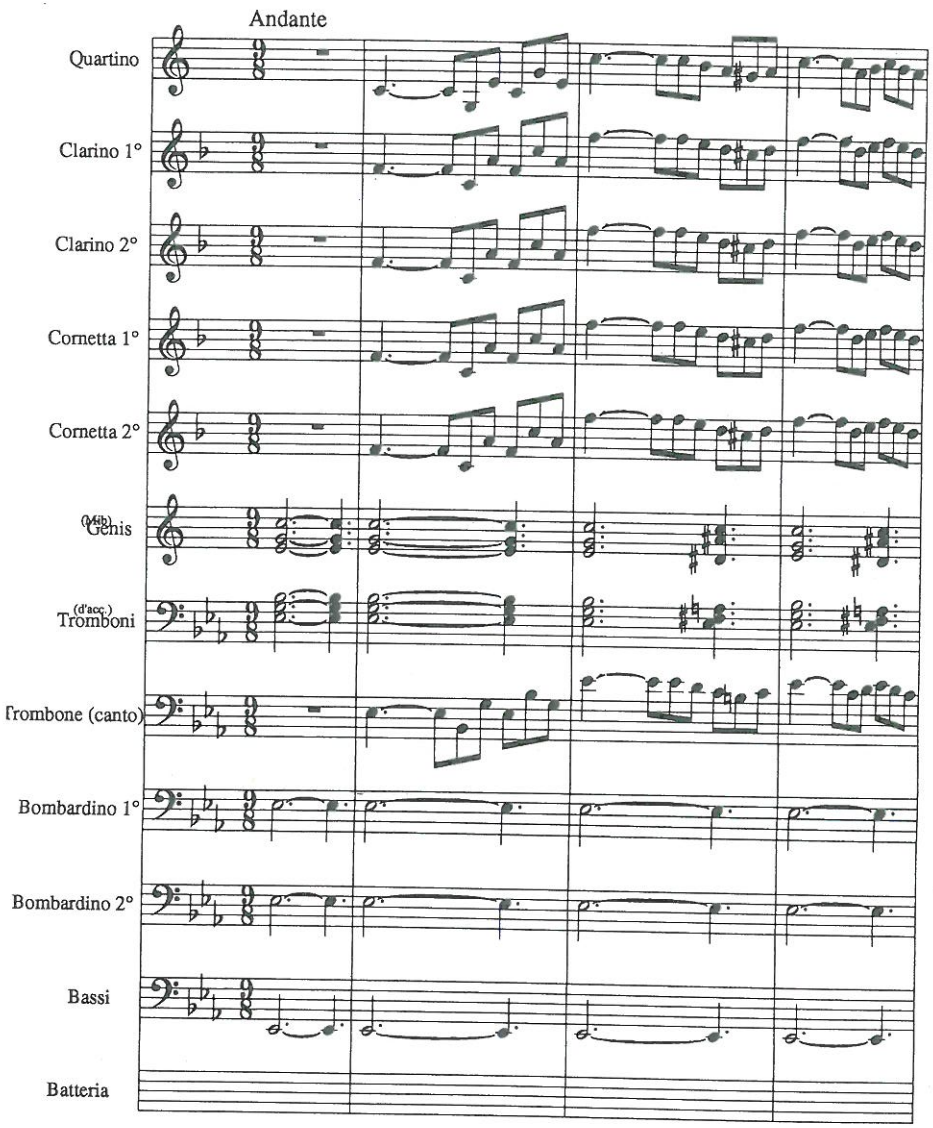
> «Non arrivava mai nulla, al mio villaggio, eccetto la neve e la pioggia. Non che me importasse. Eccetto una volta... sì. Un uomo con un grammofono... di quelli che si sentivano con la cuffia. Costava un centesimo ascoltare, e era un centesimo buttato via. Non ho mai sentito niente far tutta quella fatica per tirar fuori soltanto un raschio. I contadini però ne rimasero impressionati. Giuravano che nella scatola c'era un diavolo» [94].

Lontana ancora dalla modernità, Comparni ne conosce gli aspetti: le nuove musiche, i nuovi suoni. Nelle pagine di Lorenzo Galasso ci sono anche le immagini di una cultura musicale al tramonto.

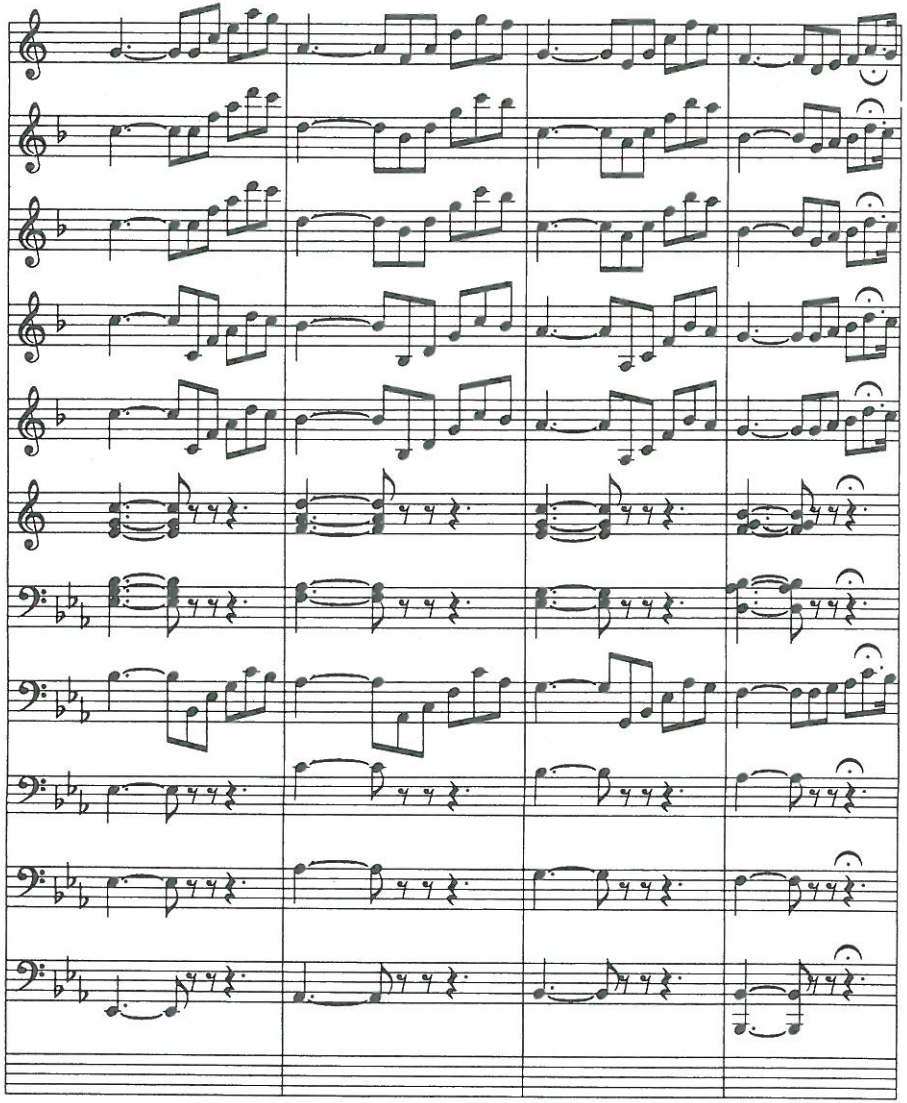
93 Anche nel romanzo di Antonio Lanzone *Sud*, ambientato in Calabria, il grammofono è una presenza inquietante:
«Ne trasse una cassetta ed equilibratala sulla tavola, vi innestò una specie di imbuto con la bocca come una tromba. Adagio adagio ne girò la manovella e allo stridìo di un ago che graffiava sopra un piatto si accompagnò la voce di una canzone.
Piccoli e grandi tenevano gli occhi alla tromba. Nell'ascolto qualcuno si sforzava di trattenere il fiato. Come la voce della canzone si era allontanata e persa quelli che erano nella stanza si erano guardati in giro.
Chino sulla cassetta Liborio voltò il disco dall'altro lato. Sorrideva. Prese a girare la manovella e subito al suono di una campana si unì il suono di tante campane.
'Oh, oh' fece Rebecca e sbottò a ridere 'Guardate là, guardate Ciamele là in terra'.
Carponi sull'impiantito Ciamele sollevava un lembo della tovaglia che copriva la tavola e sotto vi allungava la testa: cercava se vi si nascondesse qualcuno» (ANTONIO LANZONE, *Sud*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1982, p. 262).

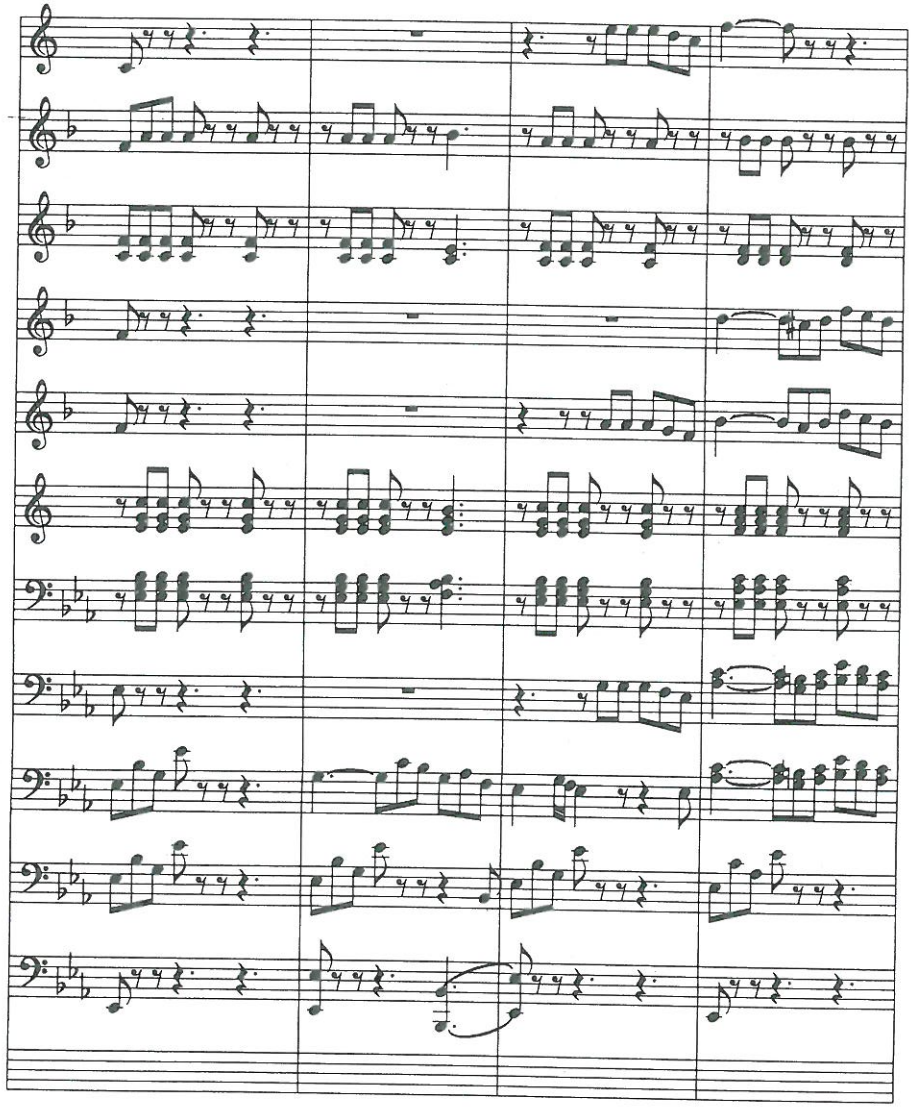
94 HENRY ROTH, *Chiamalo sonno*, Milano, Garzanti, 1986, (edizione originale 1934).

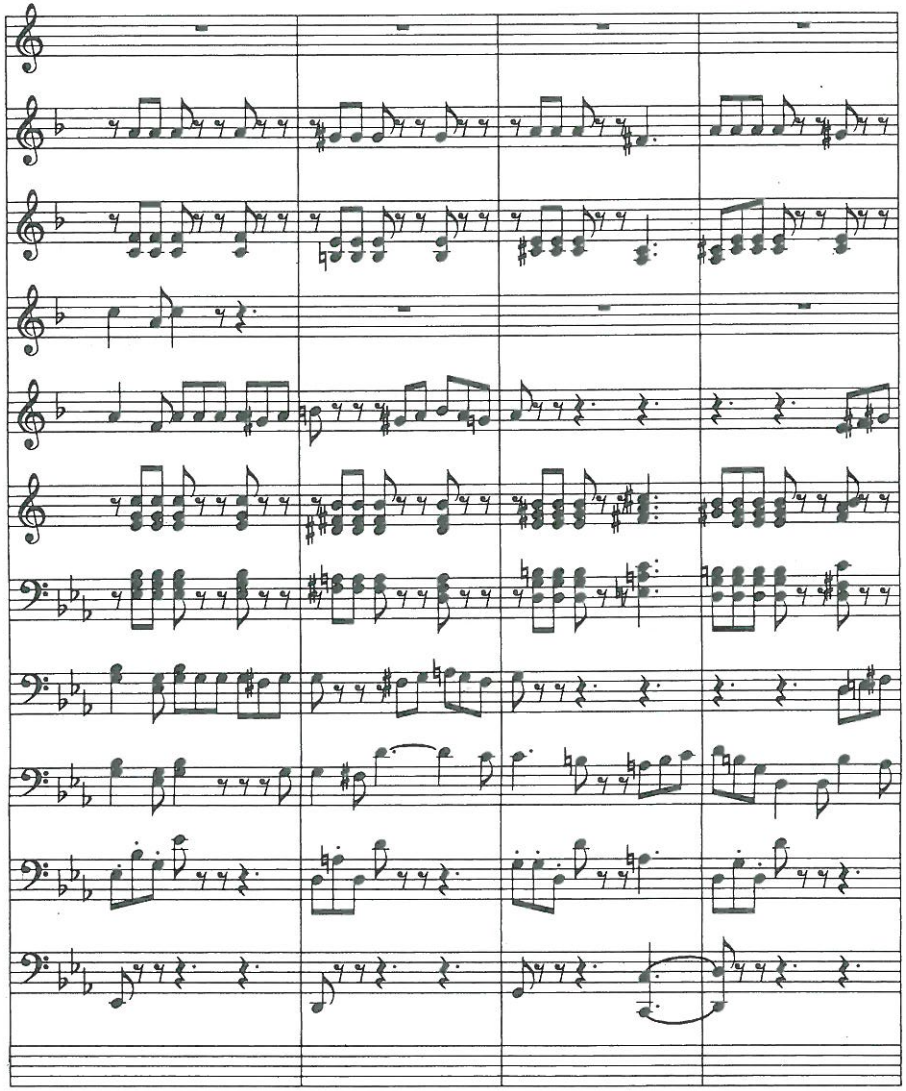
Appendice 1 - **Amedeo Vella**, *Novena. Duetto per Cornetto e Bombardino* - (1 dicembre 1908) [1].

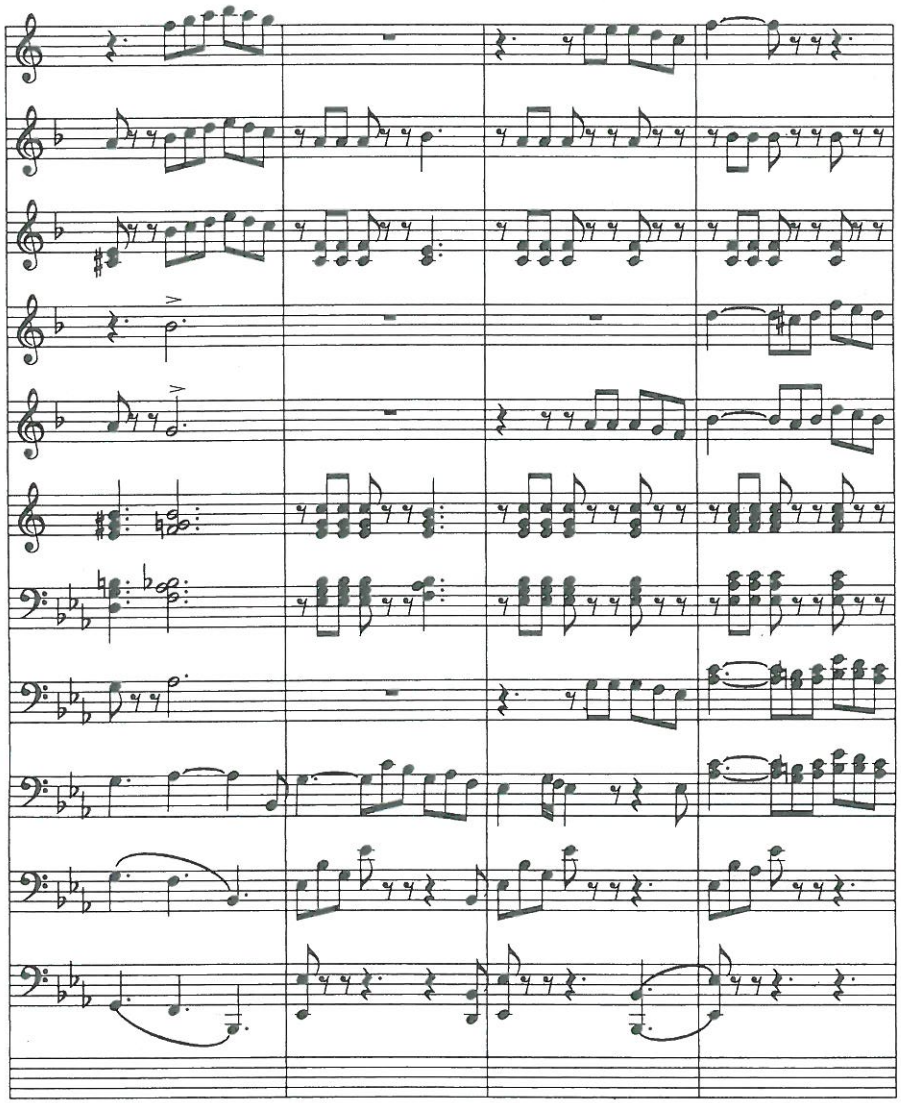


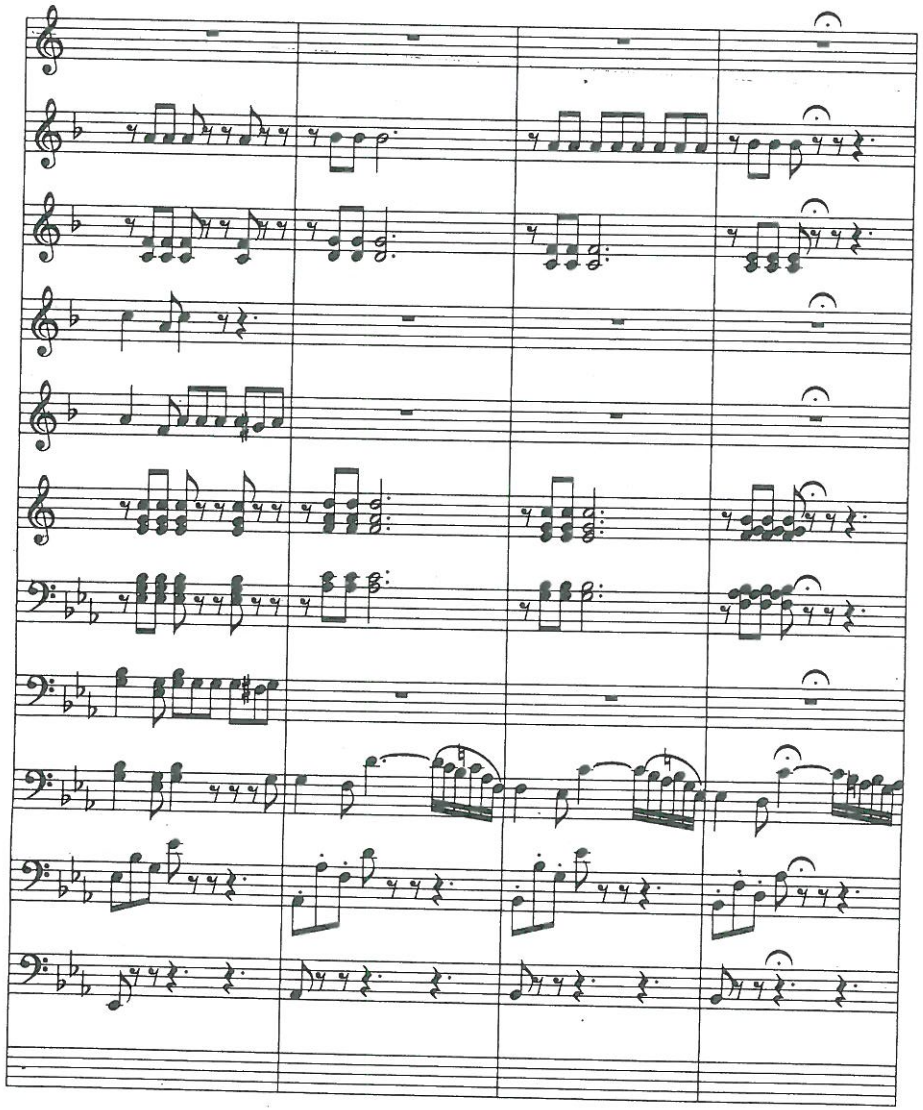
1 Si ringrazia il Maestro Turi Belfiore di Palermo per la consulenza alla trascrizione del manoscritto.

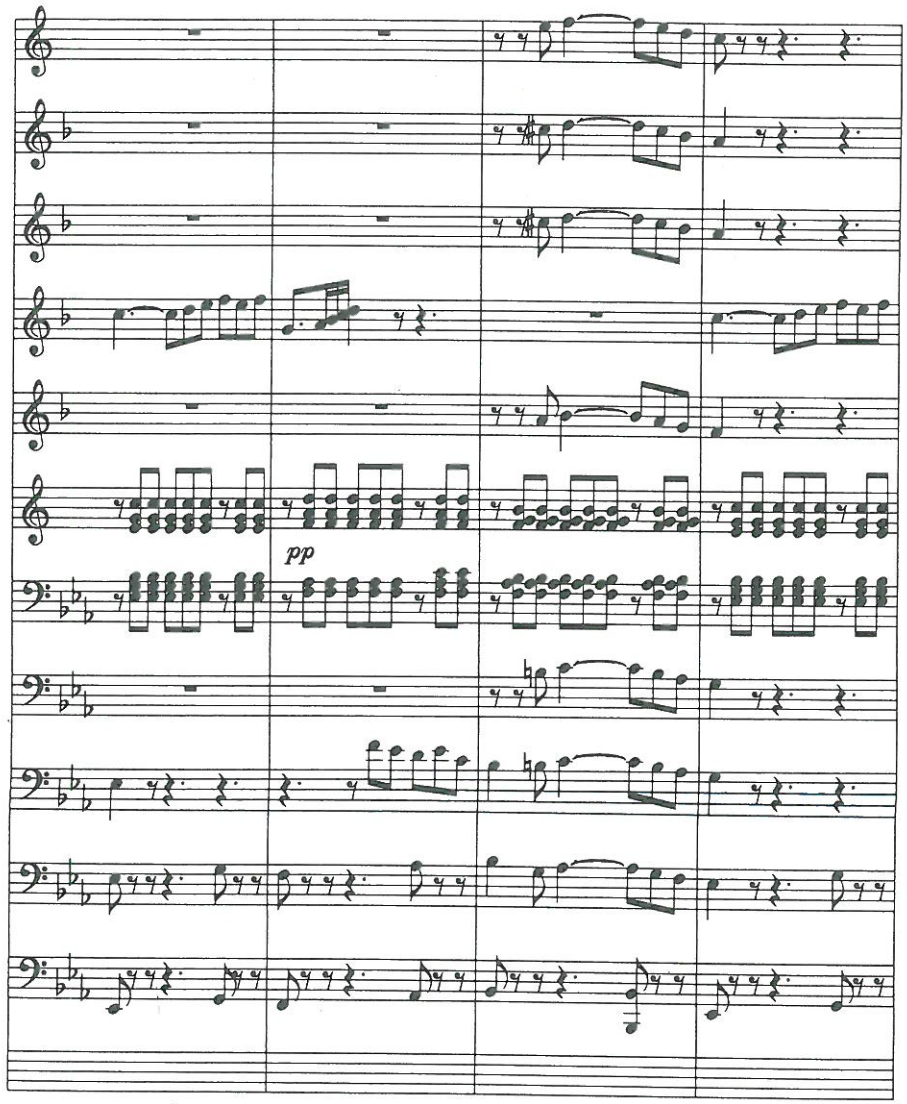


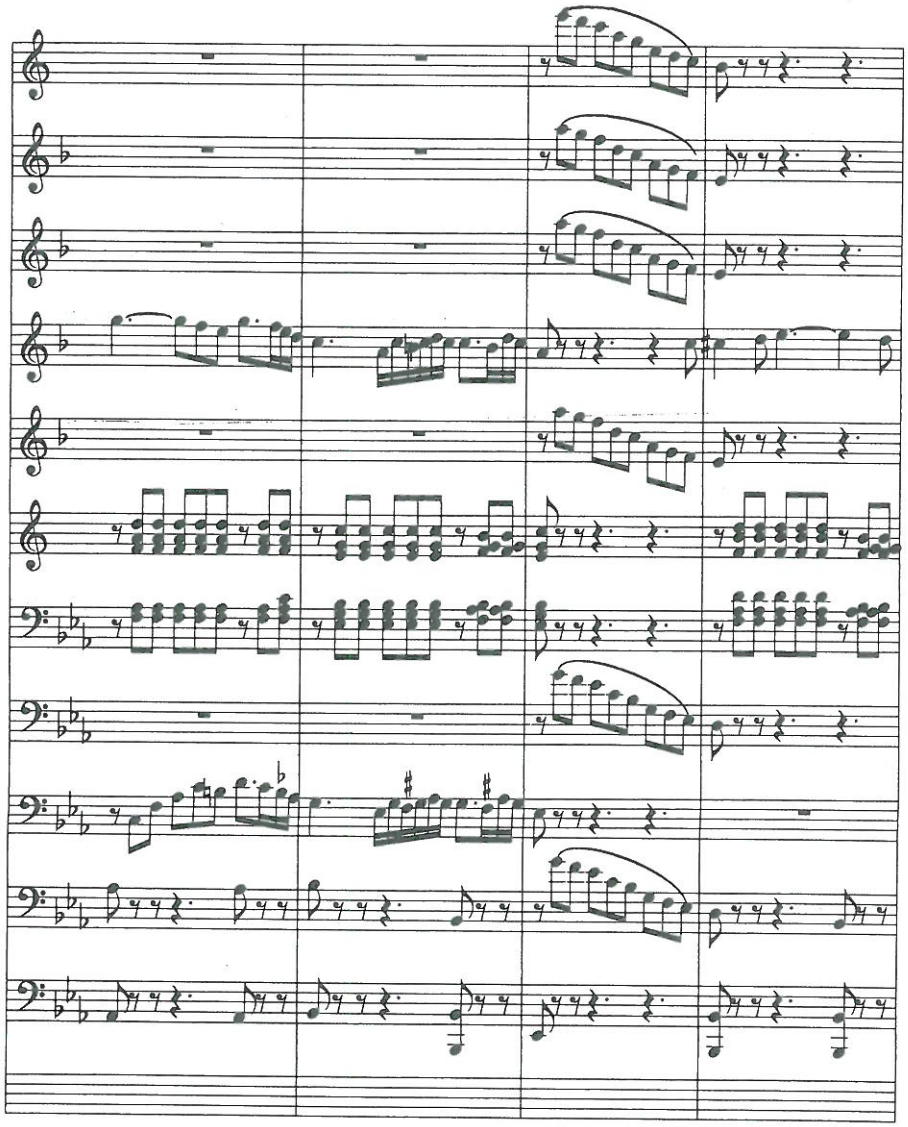


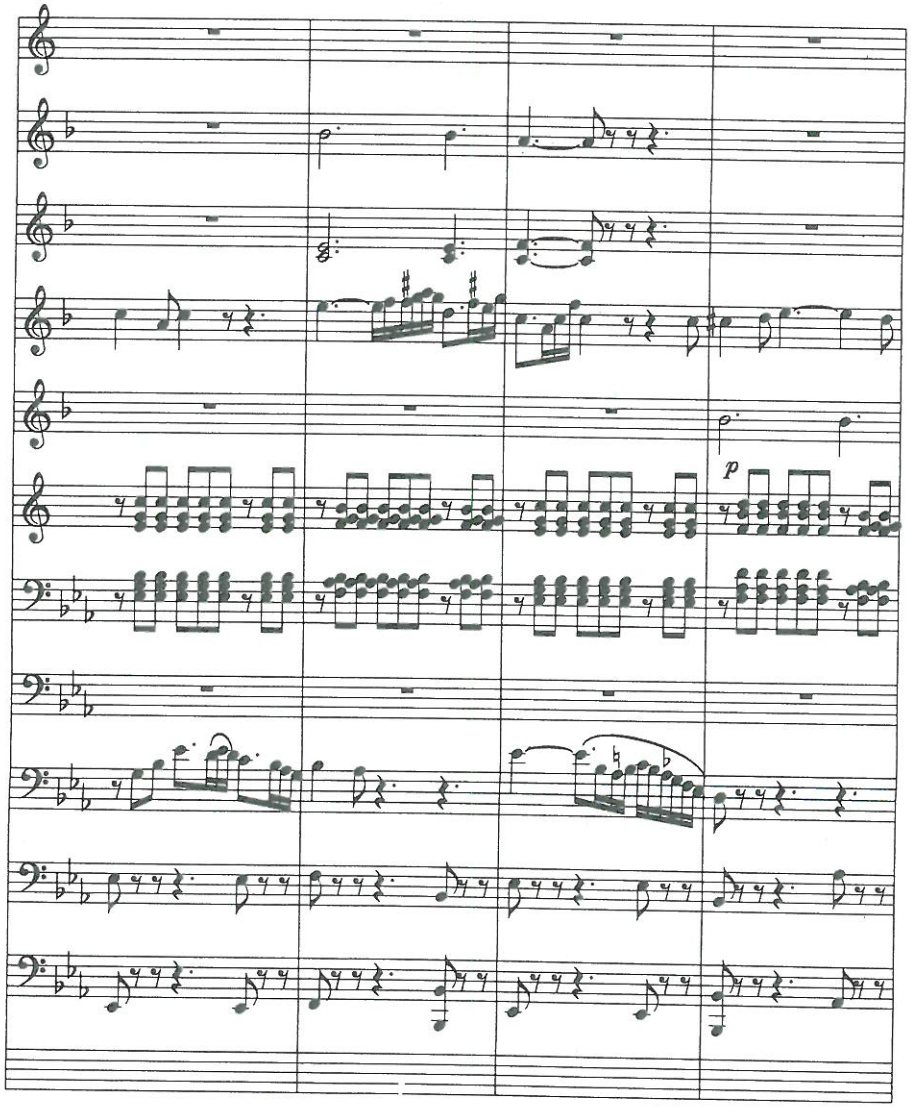


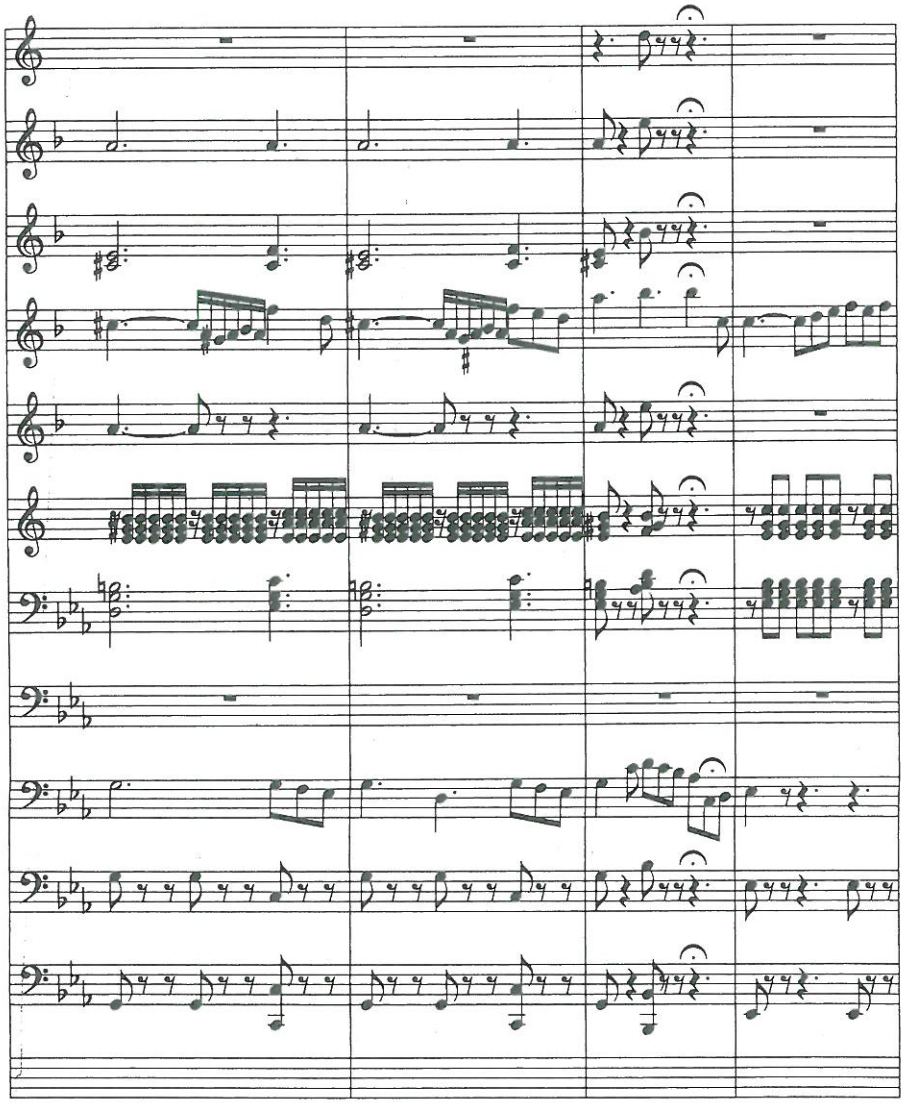


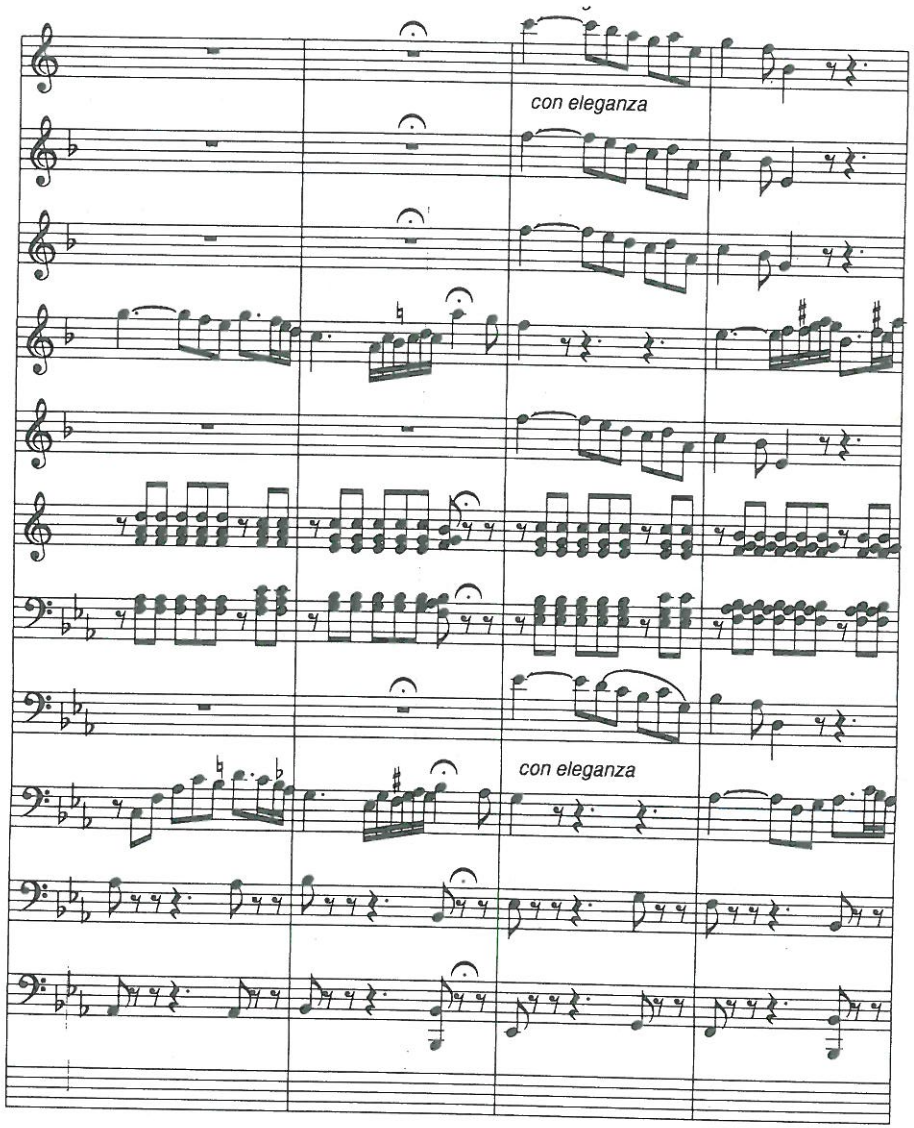


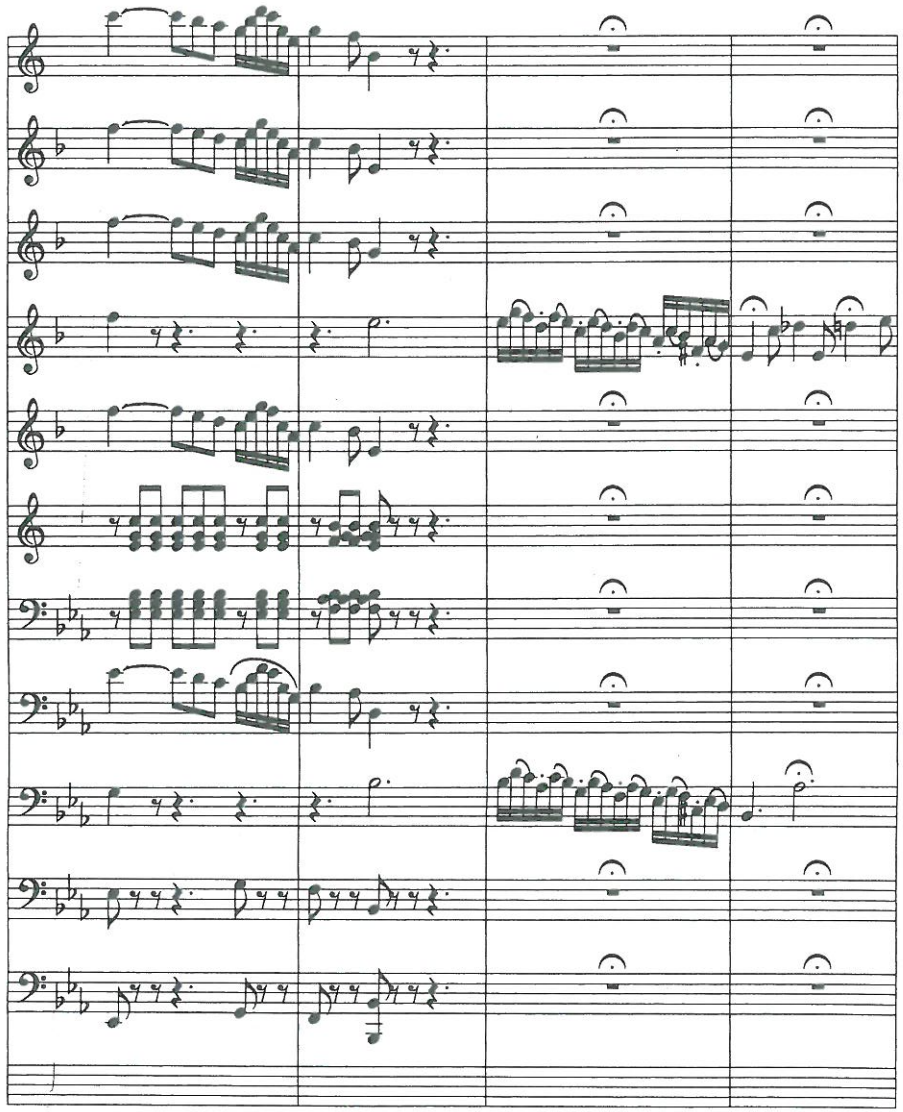

pp

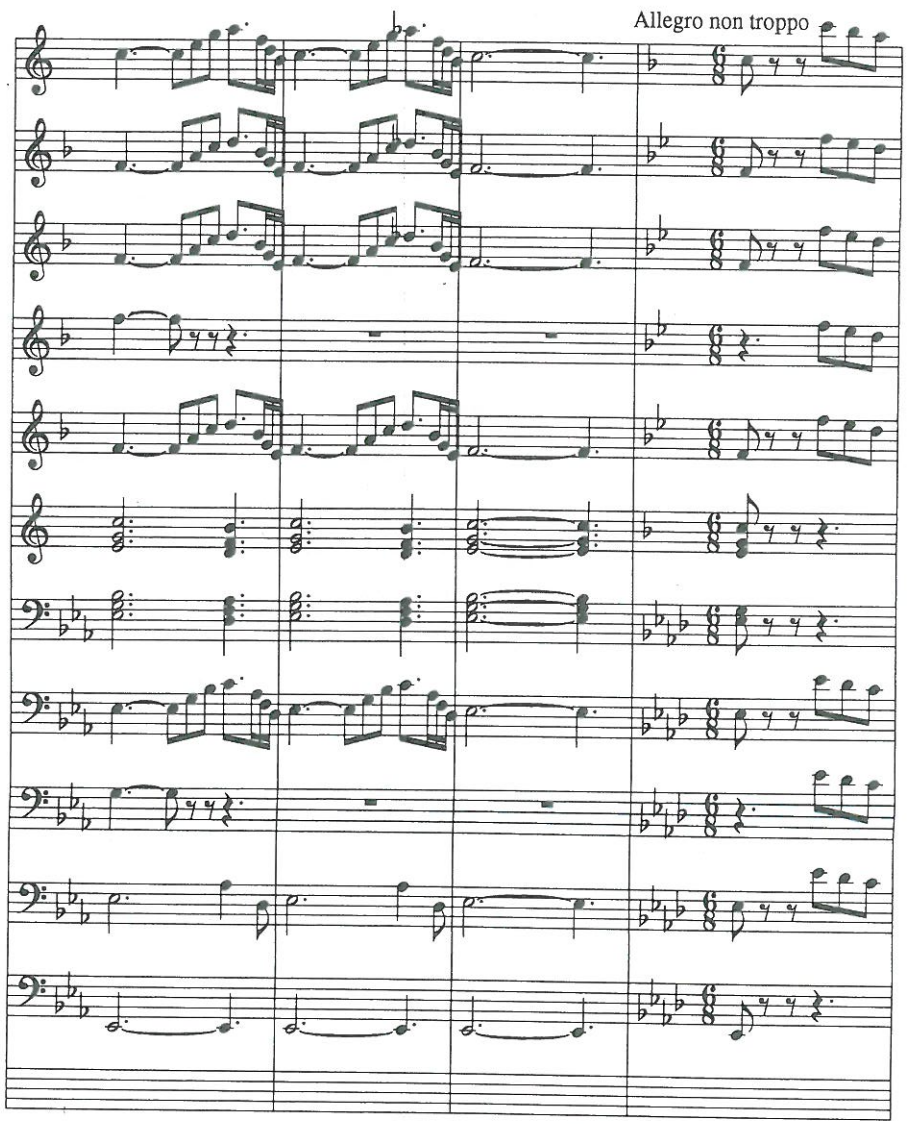
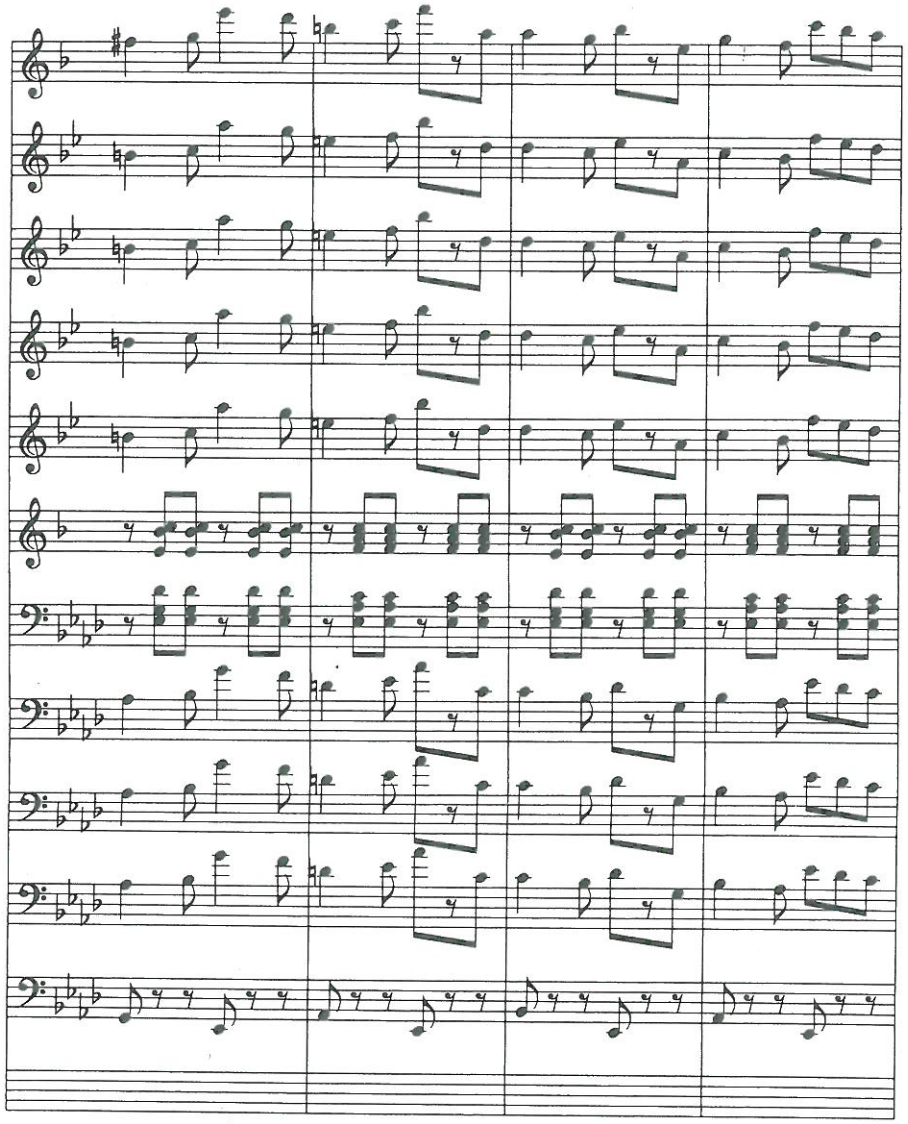
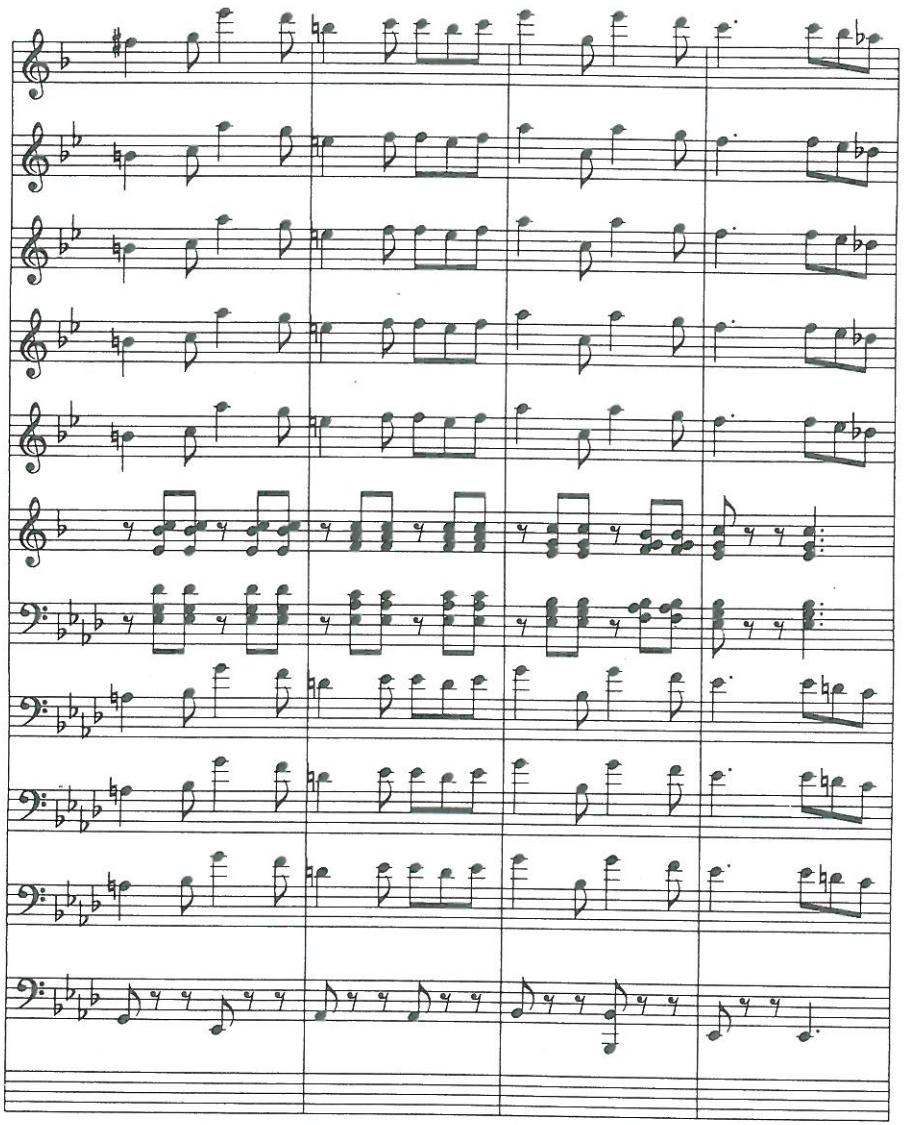
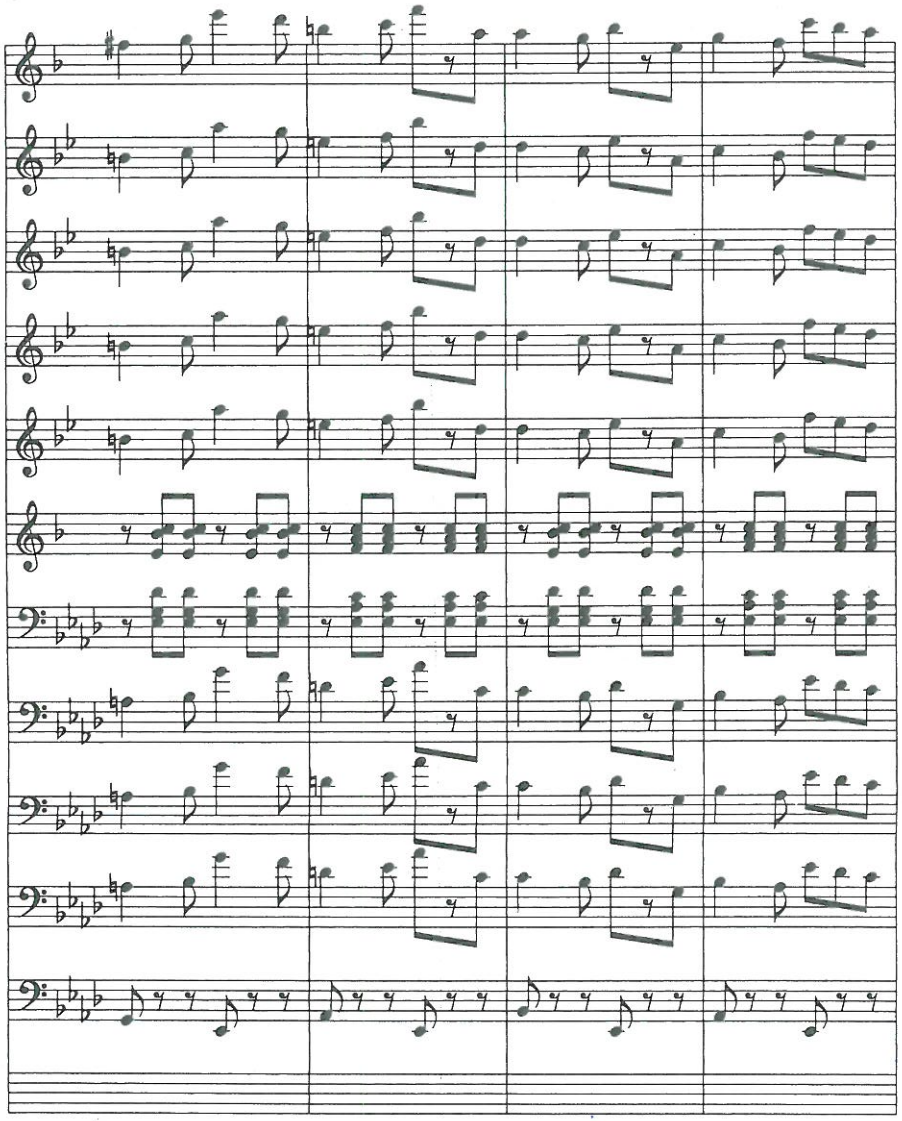
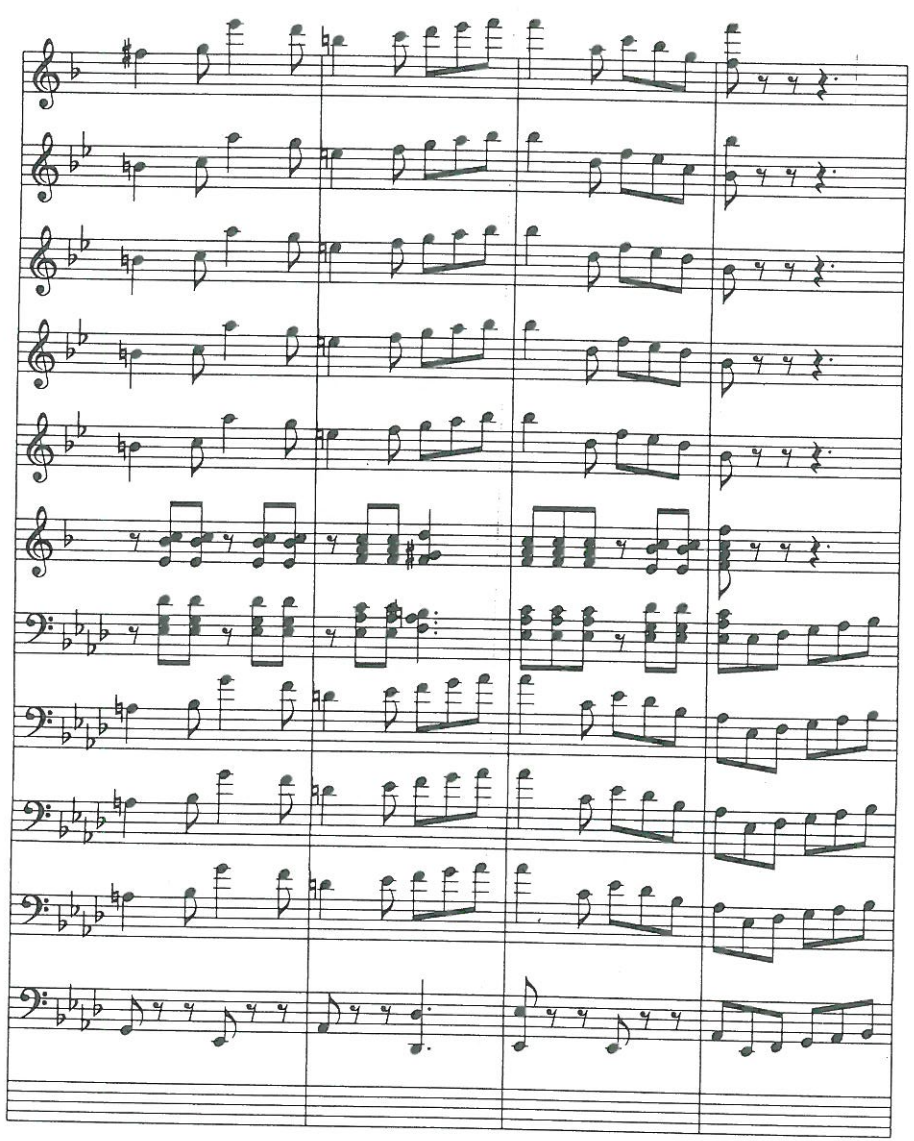
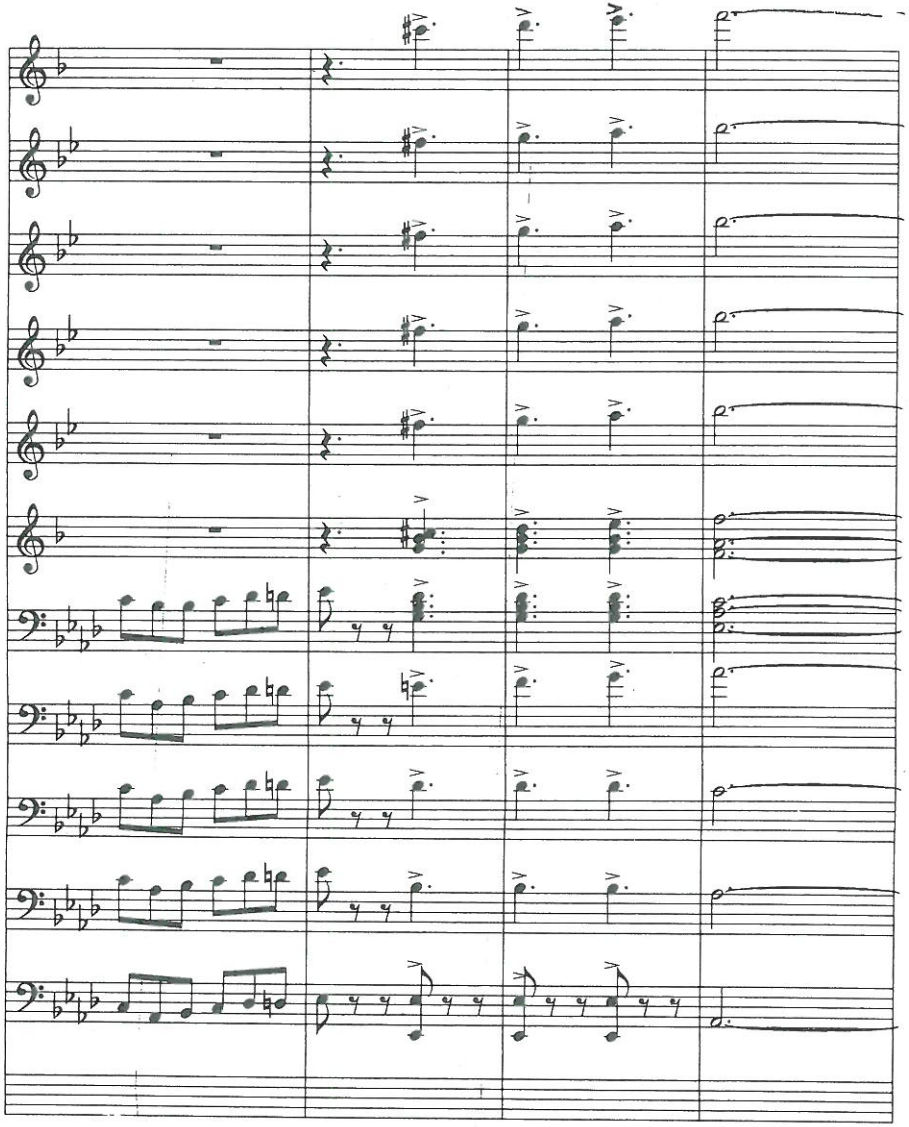
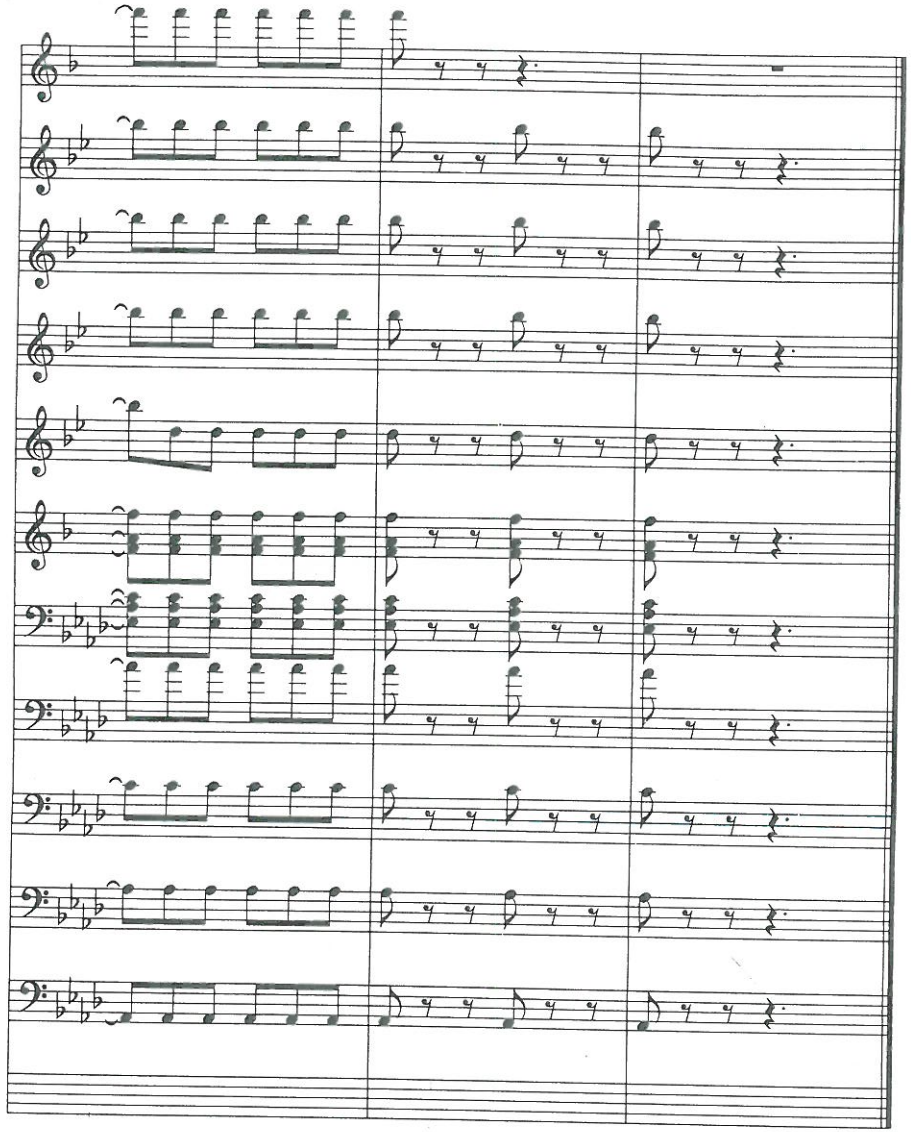



p




con eleganza
con eleganza




Allegro non troppo